

مصور الروائع
أندريه مسكفين

تأليف : ياكف ليونيدوفيتش بوتوفسكي

ترجمة : د. محمد الخيمي

الفن السابع 221

الفن السابع ٢٢١

رئيس التحرير : محمـــد الأحمـــد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

الهيئة العامة السورية للكتاب



مصور الروائع

اندريه مسكفين

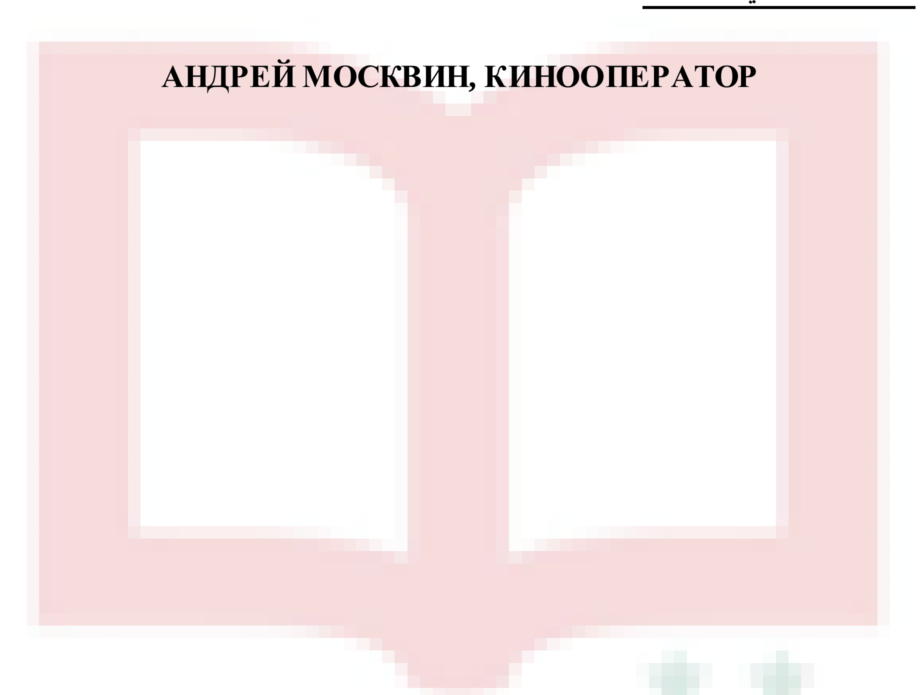
تأليف : ياكف ليونيدوفيتش بوتوفسكي

ترجمة: د. محمد الخيمي

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٢م

العنوان الأصلي للكتاب



АНДРЕЙ МОСКВИН, КИНООПЕРАТОР

مصور الروائع أندريه مسكفين / تأليف ياكف ليونيدوفيتش بوتوفسكي؛ ترجمة محمد الخيمي .- دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٢م .- ٤٨٨ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٢٢١)

١- ٧٩١,٤٣٠٩٤٧ ب و ت م ٢- العنوان
٣- بوتوفسكي ٤- الخيمي ٥- السلسلة

مكتبة الأسد



اندريه مسكفين . رسم ن . ب . أكيموف - ١٩٤٨

أول كتاب مونوغرافي عن حياة وفن مصور سينمائي ليس في روسيا فحسب، بل في العالم بأسره. يتحدث هذا الكتاب عن المصور السينمائي اندريه نكولايفيتش مسكفين في (١٩٠١– ١٩٦١). لقد أدخل الكثير إلى جعبة التطور الإبداعي في العالم خاصة بأفلامه التي صورها "المعطف" و"بابل الجديدة" وثلاثية مكسيم و"إيفان الرهيب"، و "دون كيشوت"، و"السيدة صاحبة الكلب". كان مسكفين مؤسس "مدرسة التصوير السينمائية" وواحداً من ممثلي جوهر تلك الثقافة اللينينغرادية، الذي، وبغض النظر عن كل شيء، حافظ على الاستمرارية اللينينغرادية الثقافية.

قدمت حياة وأفعال مسكفين على خلفية تطور البدايات الوطنية في حالة الثقافة الصعبة للحياة في الفترة ما بين العشرينيات إلى الخمسينيات. وفي مثال إبداع مسكفين، أُعطي تصور عن وسائل تعبير فن التصوير السينمائي، وعن دور المصور السينمائي في صناعة الفيلم.

ISBN 5-86007-272-4

يا. ل. بوتوفسكي، ٢٠٠٠
دميتري بولانين، ٢٠٠٠



مقدمة عن المؤلف

ياكف ليانيدوفيتش بوتوفسكي (١٩٢٧-٢٠١٢). عرف السينماتوغرافيا من الداخل كما عرفها قلة قليلة من الناس. لقد يمكن من معرفة كيفية صنع الفيلم. في الوقت الذي امتلك أقوى نقاد السينما السوفييتية الروسية فكرة، في أحسن الأحوال، حول الدراما السينمائية والعمل التمثيلي، كان بوتوفسكي ضليعاً في التكنولوجيا (وبعد ذلك فقط في الفن!) وليس في تكنولوجيا المصورين السينمائيين فحسب، بل وعمال الإضاءة والمخابر والمونتيريين، ومهندسي الصوت. كان يستطيع تبني واحداً من المبادئ الرئيسية اللغوية الشكلية من العقد الثاني في لينينغراد: "كيف جُعل الشيء الفني". كان يستطيع، ولكنه لم يحاول الاكتفاء به في عمله.

وعن حذاقة بوتوفسكي سارت أساطير، واستطيع تأكيد أن معظمها صحيحة صرفة. إن أرشيفه المنزلي مع بطاقات الفهرسة والمقابلات المسجلة، والمقتطفات العديدة عن مواضيع متنوعة، لعلها أفضل مكتبة في البلد عن السينما وجدت، وستوجد، بمثل هذا الكمال: يمكن كتابة العديد من الكتب مع عدم الاضطرار إلى الخروج من المنزل. لكنه غادر المنزل، سار بين الأرشيفات والمكتبات، وتقابل مع زملائه المنتشرين في جميع أنحاء العالم (على ما أظن، فإنه أتقن الإنترنت من بين أوائل نقاد السينما الروسية). وكان له اهتمام في كل شيء. وعن هذا بالضبط في وقت ما تحدث صديقه المؤرخ السينمائي البارز نعوم كليمان: "من السنوات الأولى لمعرفتنا ببعضنا، هزني موقفه الجاد تجاه عمله. غياب كامل لموقف "سينما النوادي" الذي تميز في الستينات. حينها كانوا يحبون بشراهة "تكش" تسليط الضوء. يجب أن يكون في الفيلم ربط مع قصة ظريفة ما، أخذت بعين الاعتبار في منع الفيلم خصوصاً، فضيحة. كان عند ياشا (ياكف) بوتوفسكي نهجاً مختلفاً تماماً. إنه الرجل الذي لم يعترف أبداً بالعمل غير المتقن، فضلاً عن غير الدقيق،

ويعذبه أي عدم يقين. و عندما سار الحديث لأول مرة عن أن مجالات كاملة من النقد السينمائي لا يمكن التصدي لها ببساطة بالنقد السينمائي التقليدي، رأيت فجأة التأثر على وجهه، والذي عادة ما يكون غائباً عنا، نحن نقاد موسكو السينمائيين المأجورين. وأعتقد أن هذا تأثر لرجل أحب السينما بحق. أحب السينما في مجملها، من دون تفضيل، تحفها، ونخبها الثاني، القضايا الأساسية والتفاصيل الصغيرة. كان يحب كل من في استوديوهات "لين فيلم". أحبهم فقط. وكان يحب "لين فيلم" كهيئة، ويحب السينما كظاهرة عامة. وقد جمع الكتب بشكل لا تكون مجرد مكتبة سينمائية كاملة فقط، ولكن لسد الفجوة التي لم يكن يعلم. إن هذا لشعور عظيم لرجل يأخذ الكل قبل كل شيء، ومن هذا الكل يبدأ في النظر إلى كل حاصل وفاصل. وهو الأمر غير العادي للنقد السينمائي لدينا".

مع ذلك كان بوتوفسكي يعتبر نفسه بتواضع مجرد باحث في "فن التصوير السينمائي والعلاقة بين الفن والتكنولوجيا" الأمر الذي هو في الواقع كثير: فهذا ليس سوى واحد من المجالات التي "لم يتم التصدي لها في النقد السينمائي التقليدي". لم يكن أحد مساوياً له في هذا المجال.

لقد قيم العديد من المصورين السينمائيين، من جريج تولاند، ويوري يكيلشيك إلى نستور الميندروس و يوري فيكسلير. لكن ليس من باب المصادفة أنه كرس عمل حياته لمسكفين فقط. إن الطريق من "رومانسية التقنية" إلى "انسجام الفنان مع التكنولوجيا" ليس طريق مسكفين وحده، بل وطريق بوتوفسكي أيضاً. كما أنه لم يتخرج من كلية ليكي (ЛИКИ) فحسب (ففي العموم، العديد من النقاد الفنيين حاصلون على تعليم تقني). في أعوام الستينات أصبح واحداً من أبرز مهندسي لينينغراد السينمائيين، ورئيساً للبحوث والدراسات المخبرية في شركة "لين فيلم". فجأة، بعدما بقي له زمن قصير ليصبح كبير مهندسي أكبر أستوديو سينمائي، رمى كل شيء خلف ظهره من أجل اختصاص النقد السينمائي المشكوك فيه من جميع وجهات النظر. في سن الأربعين. القرار الذي كان يُعتبر مستحقاً في العشرينيات المفضلة لديه.

مع ذلك، يمكن القول عن المسيرة اللا رومانسية: عاش أكثر من حياة في السينما. وُجد في "لين فيلم" الشركة القديمة المضادة للعالمية في عام ١٩٤٩

طالباً: يداوم على عروض الدوم كينو (صالات بيت السينما) "التراوبيرغي"، وتصور ضمن كومبارس فيلم "سندريلا"، و"بيروغوف" و"الأكاديمي إيفان بافلوف" وشاهد الجزء الثاني من فيلم "إيفان الرهيب" مع القطعة المميزة والتي دمرت في وقت لاحق (كم كانت مفيدة له في كتابة هذا الكتاب).

في بداية الخمسينيات أدى به القدر إلى قرغيزستان، وخلال عامين درس بالتفصيل جهاز التصوير السينمائي. ثم إلى "لين فيلم" في الخمسينيات والستينيات، المكان الذي جلب منه صداقات مع العديد من صانعي الأفلام الشهيرة وغير المعروفة. وأخيرا، "تقنية للسينما والتلفزيون" - المجلة الضيقة المهنية التي ضرب فيها بوتوفسكي باباً جديداً "الفن والتكنولوجيا"، ونشر العديد من المقابلات مع المصورين السينمائيين (إن جعل المصور السينمائي يتحدث هو فن مستقل). للأسف، فإن دار النشر هذه غير معروفة حتى الآن لمعظم النقاد السينمائيين.

وهذه ليست سوى جانب "شخصي" من جوانب السيرة. لأنه بالتوازي مع العمل في "تكت (TKT)" بدأ تعاونه ذو الثلاثين عاماً مع أرملة غريغوري كوزينتسف، فالنتينا جيورجييفنا. ونتيجة لذلك فإن عدة مجلدات، وهو إرث كوزينتسف، نشرت بالكامل تقريباً - وربما ليس بين السينمائيين السوفييتيين إلا آيزنشتاين من كان أكثر حظاً في هذا الجانب.

لم يصبح كاتب مذكرات أبداً. منعه من إتقان هذه المهنة ضمير المؤرخ، وشعور البراعة الابتدائية، أما انتهاك قوانين النوعية فلم تسمح به الاحترافية. لقد غامر مرة واحدة فقط، وكتب مقالاً كبيراً رائعاً عن راشيل ماركوفنا ميلمان التي ترأست ورشة المونتاج في "لين فيلم"، لقد ملكت الكثير من المهن والأقدار، وجلبت خلال عقد من الزمن التنفس إلى "لين فيلم" ما قبل الحرب، والعشرينيات السينمائية. وكان الغرض من هذا الإشارة إلى أهمية الترابط بين التكنولوجيا والفنون، وبين الفنون فيما بينها، والناس والأجيال.

الكتاب عن هذا بالذات، "أندريه مسكفين، مدير التصوير".

الكتاب فريد من نوعه ليس فقط بالنسبة للدراسات السينمائية الروسية، وذلك لأن حتى في الغرب لا يعرفون الكتابة عن المصورين السينمائيين غالباً.

قيمته المميزة في أن العمل الأرشيفي والدقة في وصف التقنيات المستخدمة مخلوطين في العلاقات الإنسانية، وفي أصوات حية. ولائحة أسماء المتحاورين في المدونات تأخذ المساحة الأكبر في قائمة الأرشيف – والكاتب محق في ذلك! أنا واثق من أن المعرفة الشخصية بمسكفين (حتى وإن كانت غير وثيقة) قد لعبت دورها – فها هو بوتوفسكي في واقع الأمر لم يكتب عن ذلك إلا في فقرة وجيزة فقط حين ذكر أنه حضر مرة ما عملية التصوير.

في نفس الوقت، فإن هذه الدراسة هي أفضل دراسة عن فن التصوير السينمائي السوفييتي بشكل عام، وواحدة من الأعمال الأكثر عمقاً عن فن (وحياة) كوزينتسف وتراوبيرغ، عن تاريخ "لين فيلم" وعن حياة صناع السينما من العشرينيات حتى الأربعينيات، وعن مفهوم المدرسة في السينماتوغرافيا، وعن العلاقة بين الفن والتكنولوجيا.

هذا حصراً ما يميز الناقد السينمائي الحقيقي: القدرة على رؤية أي مشكلة، مهما كانت صغيرة، في اتصال وثيق مع مجموعة القضايا الفنية والعصور كاملة. الأمر الذي سماه ميخائيل باختين "في وقت كبير". حاول ياكف بوتوفسكي بجهد الكتابة عن الفن "في وقت كبير".

يتم تحقيق هذه الغاية، بما في ذلك، على حساب العديد من الحقائق والملاحظات الموجودة خارج الكتاب. من ناحية، كم هو مؤسف أن الكثير من الأمور سوف لن تنشر (حتى بعض القصص من حياة مسكفين التي تحدث عنها بوتوفسكي بسرور، ولكنه لم يعتبر من الممكن نشرها لأسباب تتعلق بالبراعة). من ناحية أخرى، فإن عدم قول كل شيء يعطي للكتاب درجة جديدة من الحرية. وضع بوتوفسكي حدوداً لنفسه، وبقي بعيداً عن محاولة "إدخال" كل ما يمكن، وكل ما يريد أن يقول. كتب نعوم كليمان شيئاً عن مسؤولية ياكف ليانيدوفيتش قبالة الكلمات التي تتساقط على الورق. هذا هو السبب في أنه لم يعترف باللقب الأكاديمي "نحن" في النص، وأصر على ضمير "أنا". ليس هذا تواضعاً، بل دقة ومسؤولية.

بيوتر باغروف

كلمة المؤلف

اندريه نكولايفيتش مسكفين - مصور سينمائي، وممثل لأقدم الحرف السينمائية الوحيدة في السنوات الأولى من السينما بشكل عام. ثم بدا في وقت لاحق الممثل أمام الكاميرا، وجانبها - المخرج وطهر المؤلف والفنان: فأصبحت السينما مسألة صناعة جماعية. من بين المخرجين الذين يعرفون كيفية القيادة، والممثلين الذين يمكنهم تقديم أنفسهم، ورجال الأعمال الذين يمكنهم خلق الإعلانات التجارية في السينما رجل متواضع مع كاميرا سينمائية على نحو ما ضاع، وسرعان ما وجد نفسه في موضع ميكانيكي. بين أولئك الذين تمكنوا من تحويل الميكانيكي إلى فنان، بين الذين أحضر فن التصوير السينمائي في مجموعة الفنون الأخرى، كان اندريه مسكفين - مصور فيلم "المعطف" و "بابل الجديدة"، وثلاثية عن مكسيم وفيلم "إيفان الرهيب"، و"دون كيشوت" و"السيدة صاحبة الكلب".

كان ينتمي إلى الجيل الأكبر سناً من صناع السينما السوفييتية الذين وصلوا إلى الأستوديو من دون شهادات مدارس سينمائية، وبدون إي خبرة، هم، بأفلامهم الأولى والثانية ذهبوا بالسينما السوفييتية إلى الطليعة في العالم. أشار آيزنشتاين إلى "شعور الشباب وثراء إبداعية عصر النهضة". ثلاثة من المخرجين الشاب على سبيل المزاح اقتسموا فيما بينهم "أقنعة عمالقة الماضي": آيزنشتاين - ليوناردو، دوففجينكو - مايكل أنجلو، بودوفكين - رافائيل. واستمراراً لهذا المزاح الممتلك معنى عميقاً، فمن الممكن تقسيم "أقنعة العمالقة" بين أولئك الذين خلقوا فن التصوير السينمائي السوفييتي: مسكفين - ليوناردو تيسيه - مايكل أنجلو، غولوفنيا – رافائيل.

إن إدماج ليوناردو ومسكفين يمتلك قاعدة في أوجه التشابه بين الأنظمة الفنية، فضلاً عن بعض السمات المشتركة فيما بين شخصيتيهما التي تحددت في تناسب

المواهب الفنية وعقل العالم المحلل. لقد احتاج فن التصوير السينمائي المولود على أحدث التقنيات الململمة إلى مثل هؤلاء الناس. وكان مسكفين، حسب صفاته الإنسانية، حسب مزيج قدراته ومواهبه، وحسب التناغم المميز للفنان والعالم، أقرب إلى المصور السينمائي المثالي من أي أحد آخر من مصوري جيله السينمائيين.

الكتاب حول هذا. ولكن قبل البدء به، يجب القول أيضاً أنه من الصعب تسمية أحد ما من السينماتوغرافيين الروس المعروفين ممن عرف عنه هذا الكم من القصص الأسطورية والنكات، كما قيل عن مسكفين. لقد بدأت خلال حياته حتى. ثم أضيفت إلى الأساطير الشفوية أخرى كتابية: فالكثير من الذين كتبوا عن مسكفين لم يهربوا من إغراء إضافة حكاية أخرى عنه.

يمكن لكلمات آ. م. ليتيسون عن فيليمير خليبنيكوف أن تخص مسكفين: "هناك الكثير ومن كل أنواع الحكايات - الملموسة بشكل رئيسي – تتحدث عاما يسمى معجزات وخصوصيات خليبنيكوف. في هذه الحكايات جزء كبير لم يكن كذباً، لكن ولم يكن فيها حقيقة صادقة واقعية، حقيقة ترغب جاهداً في الوصول إليها عندما تفكر به". من أجل التقرب إلى الحقيقة القريبة حول مسكفين كان لزاماً فحص وإعادة فحص الحقائق، ومقارنة أدلة من عرفه، ومطابقة هذا الدليل مع وثائق الأرشيف. لم يمكن القيام بذلك إلا عندما تمت مشاركة خيرة لكثير من الناس، وإن تعداداً بسيطاً لهم سيأخذ الكثير من المساحة. سيتعرف القارئ على بعض الأسماء من خلال قراءة النص: ففيه كثيراً ما استشهد بالمحادثات المسجلة. إني أعزي إليهم كلهم، كما ولأولئك الذين لم يذكروا من أسرة وأصدقاء وزملاء وتلاميذ مسكفين، وموظفي شركتي استوديوهات "لين فيلم" و"كازاخ فيلم"، الأرشيف الحكومي المركزي للأدب والفنون في سانت بطرسبرغ، وللأصدقاء الذين لم يبخلوا بوقتهم لقراءة المدونات وتقديم ملاحظات مفيدة، الفضل الكبير، والامتنان الأبدي.

لسوء الحظ، لم يستطع قراءة الكتاب أولئك الذين كان من المفترض أن يكونوا من أول قرائه - أمي تاتيانا ياكوفليفنا بوتوفسكايا، صديقي القديم راشيل ماركوفنا ميلمان، المصورون السينمائيون الرائعون يوجين سيرجييف ميخائيلوف، ديمتري دافيدوفيتش ميسخييف. يكرس الكتاب لذكراهم.

الفصل الأول

عصر ما قبل السينما

مدينة غير عادية

"تسارسكويه سيلو" هي الوطن بالنسبة لنا

ألكسندر بوشكين

مع أن ولادة بوشكين كانت في موسكو، إلاّ أنه أطلق اسم "الوطن" علىمدينة "تسارسكويه سيلو"، المدينة التي تعلم فيها الصداقة والحب والعلوم والحياة. وقام زملاء الدراسة في المدرسة الداخلية في "تسارسكويه سيلو" واقتفاءً بأثره في ذلك. كما أطلق لقب "الوطن" على هذه المدينة دارسو كتاباته وآخرون كثر وكثر من سكان روسيا الرائعين، ممن ارتبط مصيرهم بمدينة "تسارسكويه سيلو" سواء بالولادة أو بالعيش فيها. لقد كانت وطناً أيضاً بالنسبة لِ:إي. إف. غوليرباخ مؤلف كتاب "مدينة الإلهام" الذي كان فيه سطر بوشكين أوَل حروف مطبوعة، وسطر آخر فيه هو كلمات الكاتب البلجيكي جي. رودنباخ: "تتمتع المدن بالتفرد وبالخصوصية الشخصية الصارخة.. المدينة عبارة عن روح مستقلة، وما إن تعيش فيها لفترة قصيرة حتى تشعر بتأثير هذه الروح عليك التي تسري كالتيار الكهربائي". كانت "تسارسكويه سيلو" مدينة فتية (تأسست عام١٧١٠)، إلاّ أنها كانت بلا شك تتمتع بخصوصية شخصية صارخة، وأثرت روحها في من سكنها بشكل واضح جداً. ولهذا السبب فإن القصة عن اندريه مسكفين تبدأ من المدينة، فهو ولد فيها بتاريخ

الأول من شباط (حسب التقويم القديم) عام ١٩٠١، وهنا في بوشكين، كما سميت المدينة منذ عام ١٩٣٧، توفي بتاريخ ٢٨ شباط عام ١٩٦١.

كيف كانت تبدو المدينة في بداية القرن العشرين؟ بدايةً، ولعل هذا هو الأهم، أن المدينة التي عاش فيها ديرجافين وكارامزين، وحيث كتب ليرمانتوف "الحفلة التنكرية"، وقرأ غوغول على بوشكين وجوكوفسكي "أمسيات مزرعة بالقرب من ديكانكا"، وبدأ غلينكا بكتابة "مذكراته"، المدينة التي خدم فيها تشادايف ودرس فيها سالتيكوف شيدرين، وتوفي تيوتشيف، احتفظت بحقها في لقب "مدينة الإلهام". الجمال الباهر للحدائق مع التدرّج الفريد الطبيعي مما هو من تدبير الإنسان إلى ما هو من صنع الطبيعة، وعظمة القصور الملفتة دون مبالغة أبنية المواقف المتنوعة تشكيلياً. هدوء من نوع خاص، وفي النهاية التقليد الشعري الممتد من لومونوسف الذي حافظ عليه بوشكين. (أخماتوفا: "كم علقت على هذه الأغصان قيثارات الإلهام والإبداع الشعري...."). كل ذلك إضافة إلى سنوات ما قبل الثورة التي كانت منعطفاً للمجتمع والفن في روسيا، بقيت تجذب إليها خادمي الإبداع. عاش في "تسارسكويه سيلو" آنينسكي وأخماتوفا وغوميليوف، وكان ماندلشتام وغوروديتسكي من بطرسبورغ يرتادان ورشات (ندوات) الشعراء. وكان بمثابة صلة حية مع القرن التاسع عشر الكاتب مامين ــ سيبيرياك ومعلّم جيل كامل من الفنانين تشيستياكوف. كان ستانيسلافسكي ويوربيف وماير هولد كثيراً ما يزورون الرسام وفنان الديكور غولوفين. وكان أعضاء اتحاد "عالم الفن" بينواه وسوموف ودوبوجينسكي يترددون ولفترات طويلة إلى هذا المكان. كان بلوك وسكريابين يزوران الأصدقاء هناك، أما يسينين فقد أدى الخدمة العسكرية هنا. وفيه بدأ أدباء فتيان من سكان "تسارسكويه سيلو" مثل ف.س. روجديستفينسكي، و و. فورش، بشق طريقهم إلى الكتابة الأدبية.

كتب غوليرباخ: "جنباً إلى جنب مع - موئل الإلهام" كان هناك تجمع بشري أيضاً. ففي الواقع كانت "تسارسكويه سيلو" عبارة عن مجمع قصور وحدائق ومقر للقيصر. إلاّ أنها في النهاية كانت مدينة مخططة بالمسطرة، تشطرها الحدائق والبحيرات إلى قسمين. أحدهما ثكنات للخيالة، والآخر يقيم فيه سكان "تسارسكويه سيلو". في عام ١٩١٠ كان ثلث السكان، البالغ عددهم

واحداً وثلاثين ألفاً، من العسكريين. بينهم الكثير من الجنرالات والموظفين المتقاعدين، في حين أن الجزء الأساسي من السكان كانوا بشكل أو بآخر مرتبطين بخدمة مقر القيصر. "يحب الموسكوفيون مدينتهم ويسمونها "قلب روسيا"، أما البطرسبورغيون فإنهم يشتمون العاصمة، إلاّ أنهم يعترفون بكونها "دماغ روسيا"، في حين أن القاطن في "تسارسكويه سيلو" يسكن مدينة قصور ويفتخر أنه يعيش في "غرفة نوم بطرسبورغ". هكذا صورت مجلة "فكر تسارسكويه سيلو" في عام ١٩١٢ الحياة الرتيبة الهادئة للسكان.

متذكّرة أعوام القرن العشرين، كتبت أخماتوفا في "ملحمة تسارسكويه سيلو" عن السياج الخشبي، وعن هيئة تموين قوات القيصر مكان توقف عربات النقل: "كانت تلك الشمطاء الفتية هناك... تقرأ طالع الضيوف... بلثغة مترددة وكأنها تدرك كذبها... وتنتشر هناك مزحة الجنود ... العدوانية الصفراوية لا تذوب... يتصاعد عمود الدخان من الكشك المخطط". إن وصف أخماتوفا يحاكي دعوة "حياة تسارسكويه سيلو" من الماضي لإقامة مجتمع في المدينة خال من السُّكْر: "... بعبارة أخرى.. إلى جوار الكليّات سوف تستمر لوقت طويل حانتنا "المازوفكا"، ولن تتوقف عن تعكير هدوء المدينة بالقهقهات الثملة والشتائم المقززة. لم يكن التنويه إلى الكليّات مصادفة. فالمدينة كانت تفتخر بالمدرسة الثانوية القيصرية ومدرسة العلوم اللتين تحاولان الاستمرار والحفاظ على تقاليد المدرسة الداخلية "ليتسيه". وعلى الرغم من ذلك كان واحد من كل خمسة من الأهالي غير متعلم. كانت المدينة تعتز بتاريخها كما وأخلصت لتقاليدها الشعرية، ففي المعرض اليوبيلي الذي أقيم عام ١٩١١ كنا نستطيع أن نرى في إرميتاج "تسارسكويه سيلو" أوتوغرافات بوشكين و"بيت ناشوكينسكي" المشهور ولوحات ليرمانتوف وذخائر أثرية عائدة لجوكوفسكي وتوتشيف. هذه المدينة بالذات كانت بمثابة "غرفة نوم بطرسبورغ". في السكون المهيب وضع كبار الفنانين الروس مسودات أعمالهم، وكانت تجتمع "ورشة الشعراء"، وعلى مسافة عدة أحياء منها تقع "المازوفكا" الثملة. لقد كان لهذه المدينة غير العادية وجهان، وكان لها روحان. هذا ما قاله ف.س. روجديستفينسكي.

لقد مرّت طفولة وفتوة اندريه مسكفين في المدنية غير العادية.

الأســرة

إنه بالمطلق لا يشبه أباه (أفضل ما يستطيع الابن)....
الرجل غني لهذه الدرجة لأنه ورث عن أمه (إرثه مضاعف).

مارينا تسفيتايفا

أخرجوا السجادة من المنزل رقم /٦/ عبر شارع نوفايا، وفرشوها على العشب، ثم وضعوا كرسيين. كان الموظف المرافق، والمهندس نيكولاي دميتريفيتش موسكفين وزوجته فيرا سيميونوفنا وهي ابنة المواطن خاريتونوف الحائز على وسام الشرف الخاص "النسر". كانوا يلتقطون الصور مع أطفالهم. الأطفال الأكبر سناً سيميون وفاريا واندريه وقفوا في الخلف، أما أليونا وبوريا فقد جلسا على السجادة، والأصغر سناً اقتربوا من الوالدين، ميشا واقفاً وغريشا جلس على ركبتي والدته (ولم يكن تجاوز السنوات الأربع).

ما هي المناسبة التي دعتهم لالتقاط صورة للأسرة بأكملها؟ هل بسبب حصول سيميون على شهادة إتمام مدرسة العلوم؟ أم لأن اندريه قد نجح إلى الصف الثالث وحصوله على تقدير من الدرجة الأولى؟ أم لعل السبب هو إتمام سيميون سن السادسة عشرة بتاريخ الثاني من شهر آب. السبب ليس مهماً لهذه الدرجة. المهم هو أمر آخر. الأسرة مجتمعة بالكامل والجميع بخير وبصحة جيدة، ويمكنهم التطلع إلى مستقبلهم دون خوف. يعرف سيميون أنه بعد سنة سوف ينهي السنة التكميلية في المدرسة وسوف ينتسب إلى المعهد التكنولوجي، وسيصبح مهندساً كأبيه. ولكن ليس سيميون وحده، بل جميع الصبيان، حتى غريشا يعرفون أنهم سيصبحون مهندسين لأن صورة أبيهم عظيمة في نظرهم.

لقد كان في الصورة رصيناً جداً. لديه خطط كبيرة يتطلب تنفيذها وقتاً، إلا أنه واثق من النجاح ومن مستقبل الأولاد. يبدو مظهر فيرا سيميونوفنا متعباً، ويمكن فهم ذلك، فليس من السهل إنجاب وتربية وإطعام وإكساء مثل هذه القبيلة. شيء جيد أن الأطفال بصحة جيدة وأن سيميون وفيرا يساعدان على الاعتناء بالصغار؛ فالمرحلة الأصعب أصبحت من الماضي.

صيف عام ١٩١٣ آخر الأعوام الهادئة بالنسبة للإمبراطورية الروسية. الكبار والأطفال في الصورة هادئون أيضاً، فهم لا يعرفون أن الحرب ستبدأ بعد عام، وستقضي على الأفكار النبيلة لنيكولاي دميتريفيتش. سوف لن يحتمل ذلك، وسيموت في ١٥ نيسان عام ١٩١٥ عن ٥٣ عاماً بسبب سكتة دماغية. وبعد عامين يختفي اسم نيكولاي الثاني من تسمية مدرسة العلوم في "تسارسكويه سيلو". ويحوّل أوكتوبر عام ١٩١٧ الإمبراطورية إلى جمهورية سوفييتية، كما ويحول "تسارسكويه سيلو" إلى قرية أطفال، ومدرسة العلوم إلى مدرسة الأشغال رقم /٢/، ويتحول مصير أطفال موسكفين الصغار بشكل لم يكن متوقعاً البتة.

ما كان نيكولاي دميتريفيتش ليصدق لو قال له أحدهم إن أياً من أبنائه لن يتخرج من المعهد التكنولوجي، على الرغم من أن اثنين منهم سيسجلان فيه، وإن أياً منهم لن ينهي تعليماً تقنياً عالياً، على الرغم من أن ثلاثة منهم كانوا يعملون بنجاح في مجال الهندسة. ولعله كان سيدهش أكثر لو عرف أن اثنين من أولاده سيصبحان حائزين على أعلى الأوسمة "جائزة ستالين"، في حين أن سيميون الذي هو موضع فخر أبيه، سيصبح "عدواً للشعب". وكيف لفيرا سيميونفنا التي كانت سعيدة بصحة الأولاد أن تعرف أن أربعة منهم من أصل سبعة لن يعيشوا حتى سن السادسة والأربعين وهي سنها في هذا اليوم. التحولات الحادة في تاريخ القرن العشرين تركت أثرها على كل أسرة. ولعله كان من الصعب جداً عليها أن تتصور أن يقوم اندريه بعد خمس سنوات باقتطاع نعل للحذاء اليدوي الصنع من السجادة السميكة التي تزين صورة العائلة.

لقد نجت صورة عام ١٩١٣ مصادفة من المصير الذي لاقته باقي الصور والوثائق من أرشيف العائلة التي تلفت بسبب قساوة الظروف التي تعرضت لها، وبقيت هذه الصورة محفوظة لدى الابن الأصغر غريغوري

نكولايفيتش. في العشرينيات وبعد أن أنهى المدرسة لم يستطع التسجيل في المعهد، إلا أنه حقق غايته. أصبح أحد المصممين المرموقين في مصنع كيروفسكي، وحاز على وسام لينين وجائزة ستالين. جميع أخوته وأخواته كانوا على نفس الدرجة من القدرة والطموح "أصحاب عقول"، كما قال المهندس المعروف في لينينغراد آ. ف. بريدوفسكي، وكان قد درس مع اندريه في صف واحد في المعهد، وقال أيضاً: "إنها عائلة موسكفين، تلك القبيلة التي حبذا لو كان بالإمكان الإكثار من نسلها!". هم جميعاً عدا أنري ساروا على خطى الأب وأصبحوا "تقنيين". وها هي فاريا التي كانت دائماً الأخت الحنون في حل نزاعات أخوتها الصبيان، وهي التي حلمت منذ الطفولة بأن تصبح طبيبة، وقد اختارت أكثر الاختصاصات الطبية تقنية، الجراحة.

اندريه مختلف، في ذاك الوقت في سن الثانية عشرة لم يكن ذلك واضحاً. يكاد يكون صامتاً معظم الوقت (حسب الرواية التي لم ينفها موسكفين ذاته، بل وأكدها، فإنه حتى سن الخامسة لم يكن يتكلم قطُّ). اندريه يشبه أمه: الجبين عالٍ ومائل، الأنف دقيق ومدبب، حد الوجنتين واضح، الأذنان منحوتتان حسنتا المظهر وبارزتان قليلاً. تستشعر فيه تلك "الخامة" التي أسمتها تسفيتايفا "كنز الكنوز". إن هذا واضح في صورة موسكفين الجانبية (البروفيل) دون نظارات التي التقطت في نهاية الأربعينيات. وفي ذلك الوقت قام برسمه ن. ب. أكيموف بوضعية جانبية (بروفيل) أيضاً. وعلى ما يبدو أنه في ذاك الحين أصبح جلياً نبل "الخامة" وطبيعة الشخص الموديل بالكامل. ليس من الضروري الاعتقاد أن "الخامة" امتياز للارستقراطية ولطبقة النبلاء القديمة. لم يكن هناك أي شيء من طبقة النبلاء في عائلة موسكفين. الجد لجهة الأب كان تاجراً، وكان لديه متجر لبيع الحبوب في "تسارسكويه سيلو" في شارع مالايا. أما الجد لجهة الأم ومن لقبه الشخصي "مواطن شرف"، فكان من التجار أو الحرفيين. إن "خامة" اندريه موسكفين تتأتى من الفلاحين في عمق الريف الروسي، الذين يتميزون بالنبل الفطري وبنباهة الفلاحين الحقيقية وبالذكاء الحقيقي، والتي لا تكمن بالمعرفة السطحية بل بالفهم العميق للإنسان والحياة. وباختصار إنها "الخامة" التي كان يتمتع بها تشيخوف.

التربيـة

جميعنا تقريباً نتشكل في الطفولة.
ومنذ سن الثامنة يصبح الإنسان إما متشائماً أو متفائلاً.

اندريه موروا

كان صوت الأب هو الأعلى في الأسرة - شخص متسلط، بل ومستبد. كان ممن "بنى نفسه بنفسه". إذ بعد تخرجه من المعهد انفصل عن الأسرة مغادراً إلى "تسارسكويه سيلو" للعمل في السكك الحديدية، حيث ترقّى بسرعة، وأصبح في سن الخامسة والأربعين مديراً لأحد أضخم مصانع روسيا "سورموفسكي". تلك كانت سنين الظروف الأشد قسوة والتردي الصناعي التي تلت الحرب الروسية - اليابانية وثورة ١٩٠٥. في "تاريخ مصنع كراسنوفو سورموفا" (١٩٦٩)، حصل مسكفين ن. د. على لقب "ممثل شرف لأرباب العمل المساهمين"، لعل تلك الفترة أصبحت رمزاً لأكثر الفترات صعوبة في تاريخ المصنع. وعلى الرغم من ذلك، تم خلال تلك السنوات في المصنع ذاته وتحت إشراف مديره تصنيع قطار الشحن من الفئة "C" اعتبر الأفضل في روسيا ومن أفضل قطارات العالم. بعد عودته إلى "تسارسكويه سيلو" للخدمة في وزارة المواصلات، أصبح نيكولاي دميتريفيتش إضافة إلى ذلك مستشاراً للشركات الروسية والأجنبية. لقد صب جل اهتمامه على تأسيس شركة ضخمة لاستخراج ونقل الفحم من بتشورسكي. في عام ١٩١٢ قام ببعثة استكشافية في نهر بتشوار على عوامة. يبدو أن تربية الأطفال أيضاً كانت بالنسبة إليه بمثابة مشروع يجب أن يعطي المردود المناسب في المستقبل. لذلك، وعلى الرغم من مشاغله الجمّة كان يخصص وقتاً للعمل في لجنة الأولياء في مدرسة العلوم، التي أصبح رئيساً لها.

الطبع الحاد، الخبرة الشخصية "للانخراط في الناس"، التصورات الثابتة عن ماهية الشخص العملي، كل ذلك كوّن النظام التربوي لنيكولاي دميتريفيتش: تطوير قوة الإرادة والاستقلالية لدى الأطفال اقترن مع الحفاظ على الهيبة التي لا تمسّ لرب الأسرة. إن تربية روح الاستقلالية والقدرة على التصرف حسب الموقف وعلى إيجاد الحلول، تم بأساليب صارمة بل وقاسية أحياناً. تم الحفاظ على تقاليد الأسرة: وضع الأب ابنه اندريه ذا السنوات العشر وبوريا ابن الست سنوات في القطار وطلب من المراقب أن ينزلهما بعد عدة محطات. كان على الطفلين العودة إلى المنزل دون أن يكون لديهما نقود. كان المعروف عن سيميون أنه طيب بل ورقيق أيضاً، فهو لا يشبه أباه، وعندما أصبح مسؤولاً عن الأسرة بعد وفاة الأب كان يطبق على الصغار نفس طريقة التربية تقريباً.

كانت تقوية الإرادة متلازمة مع التربية البدنية: كان الأطفال يمارسون الرياضة صيفاً وشتاءً بشغف. كانوا مهتمين بالدراجة الهوائية أكثر من أي أمر آخر: فكانوا يخرجون جماعة إلى بافلوفسك حيث الطرق المتعرجة والمنحدرات القاسية، مع منعطفات الهبوط إلى سلافيانكا. كان جلوس أكثر من شخص على الدراجة مدعاة للفخر، وكذلك اجتياز المنحدر بسرعة عالية، وعبور جسر فيسكونتيف المحدب، والصعود دفعة واحدة إلى أعلى المرتفع على الضفة الأخرى. كان اندريه يشارك بشكل أكيد ودائم في الأنشطة الرياضية، وحسب كلمات بريدوفسكي، "كان أول من تطرق إلى فكرة ترويض "الخيول المعدنية". فهو على سبيل المثال، كان بمقدوره أن يقف بكامل طوله على مقعد الدراجة في المنحدرات الطويلة".

تم في حديقة ألكسندروفسكي تجهيز صارية خليفة العرش مثبتة ومزودة بسلم من الحبال ومنصة في الأعلى، وبشبكة مشدودة مطلية بالزفت في الأسفل. وأثناء وجود أسرة القيصر في القرم كان يسمح بالدخول إلى الحديقة للأطفال الذين يستطيع أهلهم ذوو العلاقة الحصول على إذن من السلطة. وكانوا يتسلقون إلى المنصة ثم يقفزون على الشبكة.

قال ي. آ. غولدبيرغ، وهو من سكان "تسارسكويه سيلو" ومن العاملين في مؤسسة السينما في لينينغراد "لين فيلم"، والعارف جيداً بعائلة موسكفين (درس أخوه مع اندريه): "كان الارتفاع من المنصة حتى الشبكة يبلغ سبعة أمتار تقريباً. لم يكن الجميع يتجرأ على القفز. أنا كنت أخاف لأني كنت صغيراً، أما أخي الأكبر واندريه فكانا مشاركين نشطين. لقد أثمرت التربية البدنية: كان الأطفال يتمتعون بصحة جيدة، وبحيوية. حافظ مسكفين على لياقة جيدة مدى الحياة.

إن حجر الزاوية الثالث في "منظومة" نيكولاي دميتريفيتش - تربية "إنسان العمل". منذ نعومة أظفارهم كان الأطفال يتقنون عمل ما يريدون بأنفسهم. وقد سمح ذلك باصطحاب سيميون واندريه أيضاً الذي لم يكن يتجاوز الحادية عشرة من عمره، إلى الرحلة الاستكشافية الصعبة والخطرة في نهر بتشورا. من خلال تحميل الأولاد مسؤولياتهم في سن مبكرة (اصطحب معه سيميون ذا الخامسة عشرة من العمر في رحلة إلى الخارج) كان الأب يسعى إلى تحقيق هدف رئيسي ألا وهو تحضير الأولاد لممارسة النشاط الهندسي العملي.

بعد مضي عدة سنوات كتب مسكفين: "ولدت في أسرة مهندسين في مركز صناعي ضخم ومن حولي التقنيات التطبيقية، وكان كل ذلك ينمي الاعتياد على الدقة والتفكير السليم وتقدير الظروف والثقة بإمكانية التكنولوجيا". كان دائماً دقيقاً في التعبير عن أفكاره "فليس مصادفة سميت الأسرة "أسرة مهندسين". إلاّ أن المهندس الوحيد في عائلة مسكفين الكبيرة كان نيكولاي دميتريفيتش. حاول الجد تأمين تعليم جيد للأولاد: إذ أصبح أحد أخوة نيكولاي دميتريفيتش طبيباً عسكرياً معروفاً، إلا أن الآخرين تابعوا "المهمة". وعلى الرغم من ذلك فإن أسرة اندريه كانت "أسرة مهندسين" لأن الأب الذي كان عبقريةً تكنولوجيةً في الجيل الأول استطاع أن يغرس في الأولاد الثقة في إمكانية التكنولوجيا. تابع مسكفين الكتابة: "لقد تبدل العالم أمام أعيننا، وأصبح المستحيل واقعاً. إن اطلاعي الأول على عالم السينما، وتحديداً على الفيلم الوثائقي عن تحليق أول

طائرة كان بمثابة المستحيل الطفولي الذي تحقق بالنسبة إلي... وبعد فترة قصيرة تسنى لي لمس الطائرة الحقيقية... بعد ذلك أصبح أي "مستحيل" قابلاً تماماً للتحقيق. كل ما يلزم هو أن تريد تحقيقه...". لقد أطلق مسكفين على هذا تسمية "الرومانسية التكنولوجية". لقد أتت المنظومة التربوية للأب أُكُلَها، إذ أثارت اهتمام الأولاد بـــ "رومانسية التكنولوجيا"، دون أن تفقدهم القدرة على التفكير السليم بنظرة نقدية إلى أي عمل والتحقق من نتائجه".

كانت الثقافة التكنولوجية للجيل الجديد من عائلة مسكفين عاليةً. فما هو وضع الثقافة الفنية؟ حسب الروايات لم يكن نيكولاي دميتريفيتش مهتماً بالفنون. ولكن يجب أن لا تقل الأسرة "شأناً عن الجميع!". ولذلك كانوا مشتركين بالمجلات، وكانت المكتبة تحتوي على ألفي مجلد (مؤلفات الأدباء الكلاسيكيين وملاحق المجلات بشكل أساسي)، وكانوا من رواد الأوبرا، وكانت الأسرة بأكملها تحضر الحفلات ومسرحيات يوم الأحد صيفاً في بافلوفسك. وكان في البيت آلة "بيانو" جيتد، ولكن الفتيات فقط تعلمن العزف. كان هناك تشجيع للرسم فهو مفيد لمهندسي المستقبل. في العموم كان جميع الأطفال يرسمون برغبة وبشكل جيد، كان الأمر وراثياً في العائلة.

وسط إصرار الأب الذي لا يلين على مستقبل الأولاد كمهندسين تم اختيار المدرسة: فقد ذهب سيميون ومن بعده اندريه إلى مدرسة العلوم التي كانت تحضّر التلاميذ للانتساب إلى المعاهد التقنية.

المدرسة

وكانت مدرسة العلوم حديثة تماماً وفيها حملان سود وكان "يفتوشينسكي" و"كرايفيتش" يموجان بسلطتهما كيأجوج وماجوج لم تكن الرياضيات تدع لك وقتاً خاصاً بك، إلاً أننا بكل اهتمام كنا نحضّر كبريتيد الهيدروجين.

هنا كانت روح الطبقة الوسطى تحتقر القفازات، والأطفال ذوو الشعر الأشعث يضربون ذوي الشعر المصفف.

إيريك غوليرباخ

كان بناء مدرسة العلوم في "تسارسكويه سيلو" يلبي أحدث الشروط التربوية، فقد تم تأسيسها عام ١٩٠٢، وبدأ التدريس فيها عام ١٩٠٣. وبناءً على نصيحة الراعي الجليل نيكولاي الثاني، تم تجهيز كنيسة في أحد المباني، ولم تكن موضوعة في تصميم المدرسة. عند هذا انتهت الرعاية، وانتقلت المسؤولية عن مصير المدرسة إلى المربّين. كانوا في العموم جيدين جداً، ويجب فهم كلمات غوليرباخ بشأن الرياضيات على أنها رد فعل إنسان محب للخير في جذوره. كان أمثاله في المدرسة قليلين. أما الاستحصال على كبريتيد الهيدروجين فكان يستحوذ عليه هو الآخر أيضاً. كانت الدروس العملية معدّة بشكل مسؤول، والمكاتب (المختبرات) مجهزة تجهيزاً جيداً، (لقد ساعد الأهالي على ذلك: وجّه المجلس التربوي الشكر إلى ن. د. مسكفين "على الهدية القيّمة جداً لتلبية حاجات مادة الفيزياء والمختبر، وهي عبارة عن وحدة تسخين بستة رؤوس".

كان اندريه شغوفاً بالكيمياء، وفي السنوات الأخيرة أخذ يهتم بالبيولوجيا تحت ضغط مدرّس العلوم الطبيعية د.آ. سودوفسكي. لقد جهز في البيت جهاز فصل ومجهراً وأدوات للتشريح وللحصول على شرائح ميكروية للأنسجة. عند تخرجه من المدرسة أهدي أحدث مرجع لعلم النسج. كانت الدراسة بالنسبة إليه أمراً سهلاً. كانت شهادتاه (عن الصف السادس وعن الصف السابع التكميلي) مرفقتين بشهادة تقدير من الدرجة الأولى. كان هناك الكثير من الطلاب المتفوقين في الصف، وكان يحصل تنافس غير معلن على المركز الأول. لم يكن اندريه يشارك في هذا التنافس، على الرغم من أنه كان يستطيع لو أراد أن يحصل على علامات تامة بجميع المواد. كان ينظر إلى الدراسة نظرة جدية، ولكنه لم يكن يهتم بالعلامة بحد ذاتها. وبالمقابل كان يناضل بشكل دائم للحصول على المركز الأول في الرياضة وفي مسابقات التسلية وفي المشاكسات بين الحصص، وحتى في الشجارات، على الرغم من ارتدائه للنظارات.

كان هناك حرب قائمة فيما بين طلاب المدرسة الواقعية ممن يرتدون معاطف سوداء "الحملان السود" وطلاب المدرسة القيصرية. لقد اعترف الطالب السابق في المدرسة القيصرية إيليا غولدبيرغ: "لسبب ما كان طلاب مدرسة العلوم أقوى، ودائماً كانوا ينتصرون". لعلّ اعترافه كان بفضل روح الطبقة الوسطى وخبرة الحرب مع زملائهم من ممشطي الشعر. كان اندريه من شلّة الطبقة الوسطى، وكذلك كان ابن الممثل ميتيا سميرنوف وابن الطبيب بوريا غولدبيرغ وابن التاجر فولوديا غلازونوف. الطبقة الوسطى لم تكن تعني أبداً الفقر. لقد كانوا أبناء عائلات موسرة: لم يكن راتب التدريس قليلاً. تأتي روح الطبقة الوسطى من ممانعة "الطبقة الثالثة" للارستقراطيين والنبلاء المتكبرين. وإضافة إلى أولئك كان في الصف الأميران غوليتسين وباغريتيون - مهرانسكي وحفيد المربي الشهير أوشينسكي.

بمبادرة من أوشينسكي أسست في الصف السادس مجلة مخطوطة أعطيت اسماً فضفاضاً: "كل شيء". كتب بريدوفسكي في مذكراته عن مسكفين: "كانت مجلة مبتذلة تقليدية في ذاك الوقت، كانت المجلة تصدر بنسخة واحدة، وكانت تتم قراءتها بالدور. في أحد الأيام الرائعة ظهرت فجأة

على كل مقعد في صفنا مجلة أخرى مطبوعة على جهاز الهيكتوغراف، وكانت تسمى "لا شيء".

أمامي عددان من مجلة "لا شيء" بتاريخ ١٥ تشرين الأول و ٧ تشرين الثاني عام ١٩١٦. الغلاف مزين بأسلوب حديث "مودرن"، والحبر البنفسجي اللون باهت، غير أنه من الممكن قراءة كل شيء: دعوة هيئة التحرير في العدد رقم /١/ إلى دعم المجلة، وطلبها في العدد /٢/ "قراءة المجلة بشكل أكثر حذراً، حيث أنه قد شُهدت حادثة قراءة المجلة من قبل المدرّس"، فولكلور المدرسة القيصرية "شعر حول فوائد الخمر"، و"تنبؤات مقنعة جداً عن الطقس" تنطلق من مؤشرات خاصة، وتجميعات شعرية. يسخرون من مجلة "كل شيء". لدرجة أنه يمكن قراءة مابين السطور بمعنى: "تسقط مجلة كل شيء". تحتل "الزرافة" المكانة الأساسية في العدد /٢/: "بعينيها الشريرتين اللامعتين، مدخلتي الهلع على الطفل، تعدو الزرافة سريعاً، تعدو دون أن تنظر إلى الأمام..". قصيدة من /٣٢/ بيت مكرّسة لمدرّس الجبر آ.آ. ليبيرغ الذي سمي "زرافة"، وعن علامة الرسوب (اثنان وواحد) التي كان يصفع بها التلامذة المرتعدين من الخوف. لقد لاقت القصيدة نجاحاً باهراً في الصف. في تشرين الأول عام ١٩٧٩ قرأ لي بريدوفسكي الذي كان قد بلغ سن الثمانين تلك القصيدة غيباً! لقد تابع في مذكراته قائلاً: "لقد نفّذ آ. ن. مسكفين ذلك بحرفية، سواء فيما يخص النص أو في تقنية الطباعة على الهيكتوغراف المصنوع يدوياً. بالطبع كنا نشعر بالفخر، أما المدرسون فكانوا يشعرون بالقلق والاضطراب. انتهت القصة بالكامل بأن تمت مصادرة وحظر كلتا المجلتين "كل شيء" و"لاشيء". هكذا عبر مسكفين عن نفسه بالكامل".

احتفظ مسكفين بعددين من مجلة "لاشيء"، ولم يكن يجمع أرشيفاً. كان لابد من ملاحظة التوتر الذي صاحب تقليب ألكسندر فيليبوفيتش وغريغوري نكولايفيتش للصفحات المصفرّة، بعد أن مضى أكثر من ستين عاماً على رؤيتهما لهذه المجلة. وأخذنا نسأل من نفذها؟ وتبين أن من قام بذلك هو اندريه بمفرده. كان غريشا ابن السنوات السبع يحضر العجينة ذات اللون البنفسجي لآلة السحب (الهيكتوغراف). وشارك في إعداد المجلة ميتيا سميرنوف. احتكاماً

إلى اللقب المزدوج، كانت "الزرافة (جيرافيادا)" من تأليف اثنين. كانا شاعرين غير متمكنين. يصبح هذا واضحاً من خلال السطور المكتوبة التي تسخر من الأغنية المعروفة "موجهاً البندقية نحو الشمس..". أما الرسومات فإنها لاندريه غالباً. وهو الذي كتب النص ونفذ العمل التقني الأساسي. "هكذا عبر مسكفين عن نفسه بالكامل"... والحقيقة: أن مسكفين تجلّى بهذا الأمر المبتكر والمنفذ على أقصى مدى، وذكاؤه وقدرته على تنفيذ عمله بنفسه والوصول بالأمور إلى نهاياتها، وديمقراطيته أيضاً (التيراج الكبير مقابل نسخة وحيدة من مجلة "كل شيء")، وحتى تميز مواهبه الابتكارية على الأدبية. إن أفضل ما ورد في كلا العددين هي الرسومات وليس النص.

تحدث بريدوفسكي عن طريقة اندريه في الرسم قائلاً: "حتى الألوان كان يفهمها على طريقته الخاصة... كان مدرس الرسم شوستاتشينكو يجهد في ترويضنا، لكي يكون رسمنا دقيقاً. أما اندريه فكان مصرّاً على أن تكون أعماله بين بين غير واضحة المعالم..". كانت مادة الرسم في المدرسة بالنسبة لـــ آ. آ. شوستاتشينكو تلميذ تشيستياكوف، مادة ذات أهمية. وتوفي المذكور عندما كان اندريه في الصف الثاني، إلا أن الاهتمام بالرسم بقي قائماً، بل وكانت تقام معارض للرسم. كما وكان في مدرسة العلوم جوقة وأوكسترا للعزف على الآلات النفخية. وكانت تقام أمسيات أدبية موسيقية ومحاضرات. كان طلاب الصف الأخير يقدمون مسرحية حسب التقاليد. إلاّ أن هذا ما كان ليثير اهتماماً كبيراً لدى اندريه. كان يشارك في هذه النشاطات من الناحية التقنية فقط. ولم يستطع أحد ممن حضروا مسرحيه صفهم "عرس كريتشينسكي" أن يتذكر هل شارك اندريه فيها ولو بدور صغير. ومع ذلك يتذكر بريدوفسكي أنه كان يشارك في تنظيم الديكور ويحضر من المنزل فستان والدته الذي كان ساشا يمثل فيه دور أدويفا.

ومع كل الاهتمام بالتربية الجمالية والعامة (كان هناك إضافة إلى ذلك رحلات إلى الطبيعة وإلى المتاحف والمصانع، وأحياناً رحلات بعيدة، ففي ربيع عام ١٩١٤ شارك اندريه في رحلة إلى مدينتي فيلني ووارسو)، إذ أن المهمة الرئيسية للمدرسة كانت إعداد مهندسي المستقبل وعلماء بالعلوم الطبيعية. ومن

خلال التطبيق الحاذق لهذه المهمة كانت تستبعد تنمية النشاطات الاجتماعية، وساعدت على ذلك خصوصية المدينة والأقساط المرتفعة التي كانت تحدد تركيبة التلاميذ. في ربيع عام ١٩١٧ استدرج الفضول طلاب مدرسة العلوم إلى محطة القطار: كانت تقوم هنا تظاهرات، وكان الخطباء الذين يحملون أعلاماً حمراء يعلنون الحرب حتى النصر المحتوم، وكان الجنود يتجادلون، بل إن الأمر تعدى ذلك ليصل إلى العراك. وفي أيام هجوم كارنيلوفسكي ركض الطلاب ليتفرجوا على القوزاق. روى غ. ن. مسكفين كيف ذهب إحدى المرات اندريه وكوليا بريدوفسكي إلى مكان ما على الدراجات، ثم عاد اندريه وآثار الضرب بالسوط بادية عليه. إلاّ أنه على ما يبدو كان قد تأذّى بسبب فرط الفضول لديه.

بعد شهر شباط تم تشكيل لجان طلابية. تذكّر طالب المدرسة القيصرية في موسكو بيه. إي. غابريلوفيتش كيف أن لجنتهم "أصرت على مسألة إبعاد بعض المربين". لم يحصل شيء من هذا القبيل في "تسارسكويه سيلو". لقد نقلت لجنتهم (كان اندريه ممثلاً عن الصف السادس فيها) إلى المجلس التربوي رغبة طلاب الصفوف العليا تخصيص غرفة للتدخين والسماح بارتياد السينما. تمت تلبية كلا المقترحين، بفارق أن المقترح الثاني قد تمت تلبيته ولكن بشرط (موافقة الأهل). أين يذكر هنا يا ترى الحديث عن طلب "إقصاء بعض المربين"؟.

كان اندريه مسكفين حتى آخر أيامه في مدرسة العلوم قبل التخرج نشيطاً جداً في حياة صفه، لكنه بعيد عن السياسة الحقيقية. كان مهتماً إضافة إلى البيولوجيا والكيمياء بالرومانسية التكنولوجية. لم يكن وضع الأسرة مريحاً. لذا ترك سيميون المعهد وذهب ليعمل في السكة الحديدية. اضطروا لترك الشقة في شارع نوفايا وانتقلوا إلى ملحق في فناء منزل الجد في شارع مالايا. تبين أنه ينبغي على اندريه أيضاً أن يعمل، إلاّ أن سيميون أصر على أن يكمل الصف السابع. في ٢٧ نيسان ١٩١٨ حصل اندريه على شهادة إتمام الصف السابع وأصبح عاملاً في السكك الحديدية، إذ كان يجب مساعدة الأسرة. بعد شهر سافر اندريه الذي أصبح رئيس ورشة إلى بيتروزافودسك للعمل في الدراسات الخاصة باستكمال بناء الخط الحديدي "مورمانسكايا". وكان سيميون يعتقد أنه ينبغي على اندريه متابعة تحصليه العلمي. أصبح الأخ

الأكبر ذو السنوات العشرين رباً للأسرة يتمتع بقوة نفوذ لعلها لم تكن أقل من سلطة الأب. كان يمكن لاندريه ألاّ يمتثل لذلك، إلاّ أن رغبته التقت مع رغبة سيميون. في تشرين الثاني قدم وثائقه إلى المعهد التكنولوجي الذي تخرج منه الأب، والذي تركه سيميون دون أن يكمل تعليمه فيه.

الطالب مسكفين

إنه تاريخ خمس سنوات ونصف من الحياة الطلابية كما وصفها مسكفين: "بعد أن انتسبت خريف ١٩١٨ إلى كلية الكيمياء في معهد لينينغراد التكنولوجي، كنت أدرس إضافة إلى العمل بالمياومة حتى خريف عام ١٩٢١، وحينها انتقلت إلى معهد لينينغراد لطرق المواصلات، حيث تم فصلي منه في ربيع عام ١٩٢٤..." (للدقة كانت تسميات المعاهد لا تزال مقترنة باسم بتروغراد). كان العمل المياوم يتم عموماً في الصيف في دراسات سكك الحديد. منذ عام ١٩٢٠ أصبح اندريه فنياً. هذا هو الجانب الظاهر من حياة الطالب مسكفين.

من المفهوم لماذا تم اختيار المعهد التكنولوجي: لعب الاهتمام بالكيمياء وحب التكنولوجيا المتلازمان تلازماً وثيقاً في كلية الكيمياء في هذا المعهد دوره. لماذا ترك هذا المعهد مضحياً بسنوات دراسته التي أمضاها فيه (فالاختصاصان متباينان كثيراً)، وسجل في السنة الأولى من معهد بوتيسكي؟ إن الإجابة على هذا السؤال لأمر أكثر صعوبة. غالباً أنه ومع الانتقال من المواد العامة إلى المواد التخصصية كان إعجابه بمهنة مهندس الكيمياء يقلّ. وقبل أن يكتشف موهبته الحقيقية، موهبته كفنان، قرّر أنه لم يوفق في اختيار الاختصاص. لم تعد لديه ثقة لاختيار المعهد الذي سينتسب إليه. فقدم أوراقه إلى معهدين: معهد مهندسي طرق المواصلات والمعهد التقني للتصوير. وتم قبوله في كليهما. تماشياً معه، سجل في المعهد التقني للتصوير ساشا بريدوفسكي الذي كان قد سرّح من الجيش الأحمر (تم سوق مسكفين عام ١٩٢٠ وسرّح بسبب حسر البصر)، وقُبِل ساشا هو الآخر إلاّ أنه قرر العودة إلى معهد بوتيسكي حيث درس لمدة عام قبل سوقه إلى الخدمة العسكرية، وذهب اندريه معه. وقد لعبت ظروف كانت هامة بمعايير تلك الفترة دوراً في

ذلك: خبرة العمل في السكة الحديدية والعضوية في النقابة التي انتسب إليها عام ١٩١٩. أرسل مكتب النقابة توصية إلى المعهد: "عامل مجد ودقيق ونزيه". عدا ذلك وبالإضافة إلى ساشا درس سميرنوف وآخرون من طلاب مدرسة العلوم في معهد بوتيسكي . وأصبح كوليا بريدوفسكي واندريه في صف واحد.

يفسر اختيار معهد بوتيسكي من وجهة النظر العملية كما يلي: "المعهد ليس بعيداً عن محطة القطار ديتسكوسيلسكي. في سنوات الانحطاط كان أداء القطارات والتروموايات رديئاً، وكان سكان ديتسكويه سيلو يضيعون أحياناً من ساعتين إلى ثلاث ساعات للوصول إلى بيتر، ولم يكونوا على استعداد لهدر مدة أخرى مماثلة للوصول عبر المدينة إلى معهد التعدين مثلاً. لهذا الأمر تحديداً وليس ولعاً بالتصوير يفسر حتى الانتساب إلى المعهد التقني للتصوير، فهو أكثر قرباً من محطة القطار. كان السفر بالقطار الذي يتحرك بالكاد، يقرّب فيما بين "الأعداء"، أي بين طلاب المدرسة القيصرية ومدرسة العلوم. كتب فياتشسلاف فياتشسلافوفيتش غوردانوف من المدرسة القيصرية، الذي أصبح لاحقاً في الجيش الأحمر، ومنذ عام ١٩٢٢ طالباً في المعهد التقني للتصوير، في "مدونات مصور سينمائي": "بسبب البرد القارس في المقطورات وتشكل طبقة من الجليد على الزجاج، كنا نُجلِس مسكفين الذي كان يتبختر في معطف خريفي، يبدو أنه لم يكن لديه معطف سواه، كنا نجلسه في الوسط، ونحن نرتدي المعاطف الشتوية القصيرة والأحذية المصنوعة من اللباد، كنا نحصره من الجانبين إلى أن يشعر أحياناً بالحرّ...".

لم يكن لدى اندريه معطفاً آخر، كان زمناً صعباً خصوصاً في عامي ١٩١٨ و ١٩١٩ العامين الأولين من حياته كطالب. جوع وحمّى، لم يكن هناك أخشاب، درجة الحرارة في غرف البيت القديم تصل حتى ثلاث درجات تحت الصفر. لم يكن الخبز متوافراً دائماً. أما عن الثياب فحدّث ولا حرج. أتقن اندريه صنع الأحذية وصنع لنفسه حذاءً: "كان وجه الحذاء من القماش الصوفي من المعطف المدرسي أما النعل فمن سجادة. تحدث عن ذلك غريغوري نكولايفيتش مضيفاً: "لقد فصّل لي اندريه بنطالاً، ولسبب ما كان خط الدرز فيه متعرجاً، لم يكن الأمر مهماً فكنت أرتديه بل ومسرور جداً به.

١٩٢١

أصبحت الظلال غير عادية
أصبحت الأفكار غير عادية
أصبح الزمن الـــذي أضعته
على الحياة غير عادي.
نكولاي أسييف

هكذا وصف غ. م. كوزينتسف إنطباعه عام ١٩٢٠: "كانت بتروغراد تصدمني بضخامتها وخوائها. فبعد شوارع كييف المليئة بأشجار الكستناء التي تبعث على الارتياح، بدت القصور والشوارع العريضة والمباني الضخمة مهجورة وغير صالحة للسكن". قد يكون هذا الإحساس شخصياً: ففي سن الخامسة عشرة وصل هذا المكان للمرة الأولى. ولكن إليكم كلمات الفنان الذي عاش في المدينة ف.آ. ميلاشيفسكي: "كانت بتروغراد في تلك السنوات خاوية.. كانت أشبه بمتحف عظيم للفنون والتاريخ مغلق مؤقتاً أمام الزوار".

لماذا يجب سرد هذه الذكريات عن صورة بيتروغراد عند الحديث عن مسكفين؟ سيكون بدون هذه الصورة من الصعب فهم الزمن.. ودون فهم للزمن من الصعب فهم ماذا حصل مع مسكفين في تلك السنوات. في ذاك الوقت تحديداً تبلورت بشكل نهائي شخصيته واهتماماته وميوله ونظرته إلى الحياة.

"سقى الله تلك الأيام، كتب شكلوفسكي في مقالته "عن ولادة وحياة فيكس (صنّاع الممثلين غير العاديين)"، حين كانت بيتر تخفق كالرّاية ضائعة فيما بين

الذكريات والأمل، بهذه الذاكرة عن المستقبل... كان الهواء مفعماً بالثورة. كانت المدينة تعوم بكاملها تحت راية أوكتوبر. وركب موجة الثورة حتى أولئك الذين لم يفهموها". في عام ١٩٢١ انتقل مسكفين من المعهد التكنولوجي إلى معهد بوتيسكي، في حين أن صنّاع الممثلين غير العاديين في المستقبل، مثل كوزينتسف وتراوبيرغ، مخرجَي استديو ك. آ. مرجانوف، كانا منهمكين في إعداد بيان اللامركزية. مرجانوف نفسه كان مشغولاً بإخراج فيلم "سرقة من الحرملك" و "Cosi fan Tutté" لموزارت. في معرض الفن اليساري كانت أعمال كل من كوزينتسف ويوتكيفيتش ذوي الستة عشر عاماً، تعرض إلى جانب لوحات ماليفيتش وفلونوف ومنحوتات تاتلين. أصدر شكلوفسكي كتاب شتيرن عن "ترسترام شيندي". في كانون الثاني ١٩٢١ وبعد انقطاع دام ثلاث سنوات تم افتتاح معرض اللوحات في الإرميتاج. وبتاريخ ١٣ شباط ألقى بلوك محاضرة في بيت الأدباء عن بوشكين ودوره كشاعر، وكانت بمثابة وصية منه للأجيال الجديدة، فقد كان يعرف بأنه لن يعيش طويلاً... وفي ١٤ شباط أتم اندريه مسكفين العشرين من عمره...

بتاريخ ٢٨ شباط بدأ تمرّد كرونشتات. كانت المشاعر في بيتر متباينة بشأن أصوات القصف المدفعي المتقطع فيما بين أولئك الذين حركتهم الثورة وأولئك الذين لم يتقبلوها. أدى سحق التمرد إلى تحديد الكثير من المواقف. كمثال على ذلك: في قاعة الاجتماعات في معهد بوتيسكي كانت معلقة صور ألكسندر الأول والوزراء من خريجي المعهد، ولم تتم إزالتها على الرغم من إصرار فريق الشيوعيين حتى حزيران ١٩٢١.

لم تكن تركيبة الطلاب تختلف كثيراً عن تركيبة ما قبل الثورة، على الرغم من إلغاء القيود على قبول العمال والفلاحين منذ ١٩١٨. وفي عام ١٩٢١ افتتح في معهد بوتيسكي قسم عملي. بدأ انقسام الطلبة، إلاّ أن الأكثرية فضّلوا موقف "الحياد". ظهر الأكاديميون الذين كانوا يعتقدون أن: العلم هو الأهم. أما ما عدا ذلك وخصوصاً السياسة فليس له علاقة بشؤون الهندسة. وأصبح مسكفين على الفور في معهد بوتيسكي من عداد ليس "الأكاديميين" فحسب، وبل من عداد البنبريين.

كان غوردانوف هو من أطلق على شلّة طلاب ديتسكويه سيلو "تسمية البنبريون" (وكانت تضم سميرنوف ومسكفين والأخوة بريدوفسكي وبرونيسلاف كاروليوناس وغيرهم)، كان مولعاً بإطلاق التسميات التهكمية وتأليف الأشعار الساخرة واختلاق القصص المضحكة والمدهشة التي تكاد تبدو كأنها حقيقية، وابتكار المتاعب والمهاترات. وبعد مضي خمسين عاماً، في عام ١٩٧٤، سألته: "ولماذا اخترت اسم "البنبريون"؟، فأجاب: "لقد كان وسطاً طلابياً عابثاً ومفعماً بالحيوية، أشبع بقراءة وايلد..". بطل ملهاة "من المهم أن تكون جدياً" ابتكر شخصية السيد المريض دائماً "بينبيري" لكي يقوم "بزيارته" في القرية، ومن هنا أتت تسمية "البنبريّ" "Benberist"، والمقصود به: الشخص الذي يغطي حيله بأعذار يخترعها. أعجبت الكلمة الفعّالة غاردانوف وكان يحب أن يتباهى دائماً بشيء جديد (حتى في السبعينيات وبعد أن ازداد وزنه بشكل ملحوظ وفقد الكثير من حيويته كان في بعض الأحيان يسمي أحدهم "خبير جراثيم جلدية"). كان اللقب يحمل دلالة معينة: لقد كانوا جميعاً مهتمين بمؤلفات وايلد، وكانت تلك الكلمة المألوفة بمثابة كلمة سر مميزة. وانعكست الهواية على السلوك أيضاً: بعض البنبريين ومن بينهم مسكفين حاولوا تقليد المتأنقين الإنكليز في سلوكهم.

جعلت الرحلات المختلطة في القطار والهوايات المشتركة في ديتسكويه سيلو الصداقة فيما بين البنبريين قوية، وكانت تشاركهم بعض الفتيات في ذلك مثل ساشا غلازونوفا (أخت زميلهم اندريه)، وفيرا كيربيتشيفا. كانوا ينظمون رحلات طويلة على الدراجات. كانوا يذهبون إلى بافلوفسك لحضور الحفلات ويتناقشون حول الكتب. كانوا أصدقاء للأخوة نيكولايف، وكثيراً ما يرتادون الأوبرا: والدة الأخوة نيكولايف المغنية كانت تؤمن لهم بطاقات مجانية. هل كان لدى البنبريين محاولة لإقامة تنظيم ما أو توجّه لأمر أكثر جدية؟ قال كل من غوردانوف وبريدوفسكي: لم يكن هناك مثل هذا التوجه. ببساطة إنه الحب للتحديات، إن طيش الطلاب الشباب غالباً ما يقوم به الطلاب دون سابق تخطيط، تلاقي الأذواق في الأدب والموسيقى، ولم يكونوا يهتمون بالسياسة.

كتب غوغول خلال دراسته في المدرسة القيصرية نيجيسكايا: "هل يجدر بنا يا ترى أن نكون جديين لمدة قرن؟ ولماذا لا نكون من حين لآخر صانعين للترّهات إذا كانت حياتنا مليئة بها؟". كان البنبريون صانعين للترهات "العبارات ذات مدلول أو مغزى ملغوم"، مثل "العكسية" (وهي "شارتهم المميزة" إذ يضعون الرمز مقلوباً على الطاقية القبعة). وهذا لم يمنعهم جميعهم تقريباً من أن يصبحوا اختصاصيين جيدين جداً. عمل دميتري سميرنوف الذي تخرج من المعهد بتميّز، كبيراً لمهندسي مشروع إعادة تأهيل شبكة مياه مارينسكايا. لقد أصبحت تلك المشاجرة بين ألكسندر بريدوفسكي والمدرس الأكاديمي غ. ب. بيريديري الذي لم يكن يؤمن بإمكانية بناء جسر كبير من المعدن الملحوم جزءاً من تاريخ بناء الجسور الروسية، فتم تحت إشراف بريدوفسكي تصميم تكنولوجيا اللحام وبناء جسر كهذا عبر نهر النيفا، وهو جسر الملازم شميدت الجديد.

في عام ١٩٢١ في الوقت الاستثنائي كان اندريه مسكفين كغيره من البنبريين صانعاً للترهات، ويعدّ العدة لبناء مستقبل مهم له كمهندس. ولكن هذا كان في الظاهر فقط. أما في داخله فكان يدور صراع معقد، لعلّه لم يكن مفهوماً حتى بالنسبة له شخصياً. صراع المصالح والميول. كان يجري ما يمكن تسميته البحث عن المستقبل الخاص.



سبل تحقيق الطموحات

يتلقى السائل جواب مبتغاه، وإلاّ لما كان الناس ليسعون إلى تحقيق طموحاتهم.

غوستاف ميرينك

متى يبدأ الإنسان طريقه لتحقيق طموحاته؟ ستبدأ دون قصد بتقليب سيرة العظماء في ذاكرتك. كان ل. د. لانداو يقول عن نفسه: "لم أكن عبقرياً". إلاّ أنه في سن الثالثة عشرة كان يستطيع حل مسائل المفاضلة، وفي سن الرابعة عشرة أصبح طالباً في كليتين معاً. هناك أمثلة أخرى عن حالات لم تتجلّ فيها العبقرية بشكل واضح منذ الطفولة، إضافة إلى أن القدر كان وكأنه يعيق ظهورها. لاحظ ر. ك. بالاندين وهو يمعن التفكير في سيرورة ف. ي. فيرنادسكي وغيره من المفكرين المبدعين في مجال العلوم الذين تأخر ظهورهم: "لعلّه ينبغي اعتبار هؤلاء تحديداً أناساً عظماء. إن مثل هذا الإنسان يعمل بمواجهة القدر". ليس مصادفة أن آخذ العلماء كأمثلة وليس الفنانين: إذ لم يكن لدى مسكفين في الثالثة عشرة ولا في العشرين من عمره طموحات فنية، وكان يبحث عن ذاته كمهندس.

إن جهود المهندس المخطط المصمم لا يقل إبداعاً عن عمل الفنان. فالمهندس يبحث عن التناغم الذي لا يفسر فقط بـــ "التفكير السليم"، إنه يبحث عن العلاقة بين المضمون والشكل، بين الكل والجزء. بِمَ يختلف عن الفنان؟ قال بلوك في محاضرته عن دور الشاعر، إن الأصوات التي يدخلها الشاعر في التناغم "تبدي قدرة غير متوقعة: فهي تؤثر في قلوب البشر". المهندس يبحث عن تناغم عمله مع الطبيعة. والفنان يبحث عن

تناغم الكلمات أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال لكي يؤثر في قلب الإنسان. ومن أجل ذلك يجب أن يستجيب قلبه هو لتناغم الطبيعة ولقلوب الناس الآخرين.

كتب بلوك عن أبيه في "العقاب": "وهو أيضاً نال من طفولة فلوبر إرثاً غريباً "تربية حساسة". لم يكن لدى اندريه "تربية حساسة" (إني آخذ كلمة "حساسة" بالمعنى الذي يكشفه ف. ي. دال في مؤلفه "الشخص الحساس" – "المرهف جداً سريع التأثر... الحس الأخلاقي النامي جداً"). لقد حاول القدر بكل ما أوتي من قوة أن يصنع منه مهندساً: الأسرة والمدرسة والأصدقاء، كل شيء كان يشده في هذا الاتجاه حصراً. وكان بلا شك يتمتع بعبقرية هندسية لم تكن أقل من عبقرية إخوته. وجهد القدر كذلك بأن لا يهيئ له شخصاً ما ليصبح له معلماً وليرى الفنان في الصبي الذي كان يقوم بتشريح وتحنيط الضفادع أو الفتى الذي كان يتفوق في تصميم مخططات بناء معقدة (غ. ن. مسكفين: "إنني أذكر مخططاته ورسوماته في معهد بوتيسكي، لقد كانت رائعة!").

في سيرة حياة الفنانين العظماء يجب دائماً تلمس تأثير الأدب والفن على سيرورتهم. لعلّ ذلك بالنسبة لمسكفين أيضاً قد حلّ محل "التربية الحساسة" وساعده في إيجاد طريقه؟ الإجابة صعبة، لأنه حتى أولئك الذين يعرفونه جيداً: الأخ والأصدقاء وزملاؤه في المدرسة لم يستطيعوا أن يقولوا إلاّ القليل: لم يكن أبداً اندريه الصامت ليتبادل الأفكار عمّا قرأه أو رآه، فما بالك بخططه وشكوكه وطموحاته! كانوا يقولون عنه في البيت: "لا تخلو أسرة من معاق". لقد كان كالغراب الأبيض بين آل مسكفين الاجتماعيين والمحدثين، حتى إنهم كانوا يعرفون من أصدقائه التحولات التي تجري في حياته، بينما عرفوا عن انتسابه إلى مصنع السينما من غوردانوف.

وعلى الرغم من ذلك، يبقى ممكناً تكوين تصوّر ما عن اهتماماته الفنية. سأبدأ من الموسيقى: كان دائماً يحضر الحفلات في بافلوفسك عندما كانت تعزف موسيقى جديدة لبروكوفيف وسترافينسكي وديبوسي ورافيل. في

أعوام ١٩٢٢-١٩٢٤ كان اندريه حسب كلمات بريدوفسكي كثيراً ما يتردد معه إلى الفيلارموني: هناك كانا يسمعان موسيقى سكريابين وماليِر ومقطوعات بتهوفن، وتشايكوفسكي، كما وكانت تقام حفلات منزلية لغوردانوف - عازف هاو على البيانو وليس بسيئ. كان يعزف لبتهوفن وشوبان وسكريابين. كان اندريه يحب أن يستمع إلى عزفه (أدائه) لمقطوعات شوبان. تحدث غوردانوف عن إبداعه الشخصي كذلك: "نحن.. حاولنا أن نصنع شيئاً ما لأنفسنا، وفي غالبية الحالات بعد أن نتأكد من عدم وجود أحد في البيت. كنت أجلس خلف البيانو وأرتجل، أما بالنسبة لمسكفين فقد كانت لديه أشعاره الخاصة المصاغة نثراً التي أعاد كتابتها بمنتهى الدقة". إنها شهادة في غاية الأهمية! الأشعار فقدت. (غوردانوف لا يتذكر إلا قليلاً منها مثل "أوتار الروح المتهتكة"، إلا أن حقيقة المحاولات الشعرية لمسكفين تعني الكثير. سيكون ممكناً توقع ماهية هذه المحاولات إذا ما حاولنا معرفة دائرة الاهتمامات الأدبية لمسكفين.

بعد أن بدأ غوردانوف عام ١٩٢٢ يتردد على بيت مسكفين، رأى في المكتبة الضخمة وفي خزانة اندريه الخاصة إلى جانب مؤلفات الأدباء الكلاسيكيين، كتباً لوايلد ميريجكوفسكي ودي رينييه وميرينك ودافيرون، ولكتّاب آخرين، إلا أن ما يجمعهم هو صفة "أدب الانحطاط". في بداية العشرينيات كان يتلاشى الاهتمام بهاوبتمان وإيبسين وهامسون؛ وأخذ أدب "الانحطاط" ينتشر بل ويصبح دارجاً لدى الطبقة المثقفة الروسية، حتى البنبريين لم يتفهموا هذه الموضة. ولكن نجد خصوصية لاهتمام اندريه بهذا النوع من الأدب. لقد احتفظ حتى آخر أيامه بين كتبه التي كان يملكها تلك الأيام برواية د.س. ميريجكوفسكي "بعث الآلهة"، وكتب ن. س. غوميليوف لقد شدّه جداً "غوليم" لـــ غ. ميرينك. قرأ مسكفين عام ١٩٢٢ في مجموعة "التعبيرية" عن "الوحدة فوق التجريبية" لـــ ميرينك، وعن تدميره "للناقوس العالي في السماء السرية" التي تضيّق علينا المعرفة والرغبة". من الصعب القول كيف فهم مسكفين بنظرته الجادّة إلى قضايا الإيمان فكرة تدمير سماء سرية، إلاّ أنه يمكن تصور أن شعور ميرينك بالوحدة قد وجد لديه صدى. أما

الشخصيات والمواقف غير العادية (الفريدة) لدى "غوليم" فقد شدته تحديداً من خلال استثنائيتها وتباينها مع الروح المنطقية للأعمال الهندسية، التي كان قدره يدفعه باتجاهها. الشيء ذاته يمكن قوله عن روايات دي رينييه ودافيرون الضعيفة جداً.

في رواية غ. دافيرون "الحياة تبدأ غداً" توجد أغنية لشخص مغفّل يحفظها البنبريون عن ظهر قلب: "أنا غريب، لا أعرف الهدوء، أسير إلى محكمة الموتى، أحمل هيكلي العظمي خلف ظهري..". كان مسكفين أيضاً معجباً بالأغنية، وغالباً فإن أشعاره النثرية كانت بنفس السياق. وها هي بعض الأشعار التي كان يهتم بها في تلك السنوات: "ما أنا، هل أنا زخرفة على نرجيلة؟ أم فرس صغير نافق؟ أم جرذ على النار؟..". إنه نيكولاي تيخونوف. كتب المصور آ. د. غولوفنيا (الذي تعرف على اندريه عام ١٩٢٥): "كنا نعرف شعراء تسارسكويه سيلو" وإنّوكينتيا آنينسكي... كان اندريه مسكفين يحب الشعر، ودواوين الشعراء التي أهديت له محفوظة لدي حتى الآن. كنا نحب تيخونوف الشاب. لقد اشترى لي مسكفين مؤلفات "براغا". يطلق غولوفنيا تسمية شعراء تسارسكويه سيلو على الانطباعيين؛ غوميليوف وأخماتوفا ومانديلشتام وناربوت وغوروديتسكي. لقد دخل المنزل الخشبي رقم /٦٣/ في شارع مالايا المؤلف من طابقين الذي فيه كان هؤلاء يجمعون تاريخ الشعر الروسي. ومن عجائب القدر أنه دخل في السيرة الذاتية لمسكفين، وتحديداً في الفترة عندما كان يطرح الأسئلة ولم يكن يتلقى الجواب الذي يريده دائماً. كان لا يزال يبحث عن طريق تحقيق طموحاته.

منزل في شارع مالايا

كان العيش في ذلك البيت مخيفاً جداً.

آنّا أخماتوفا

عاشت أخماتوفا هنا منذ عام ١٩١١ حتى عام ١٩١٦. لقد تلوّنت الذاكرة عن هذه السنوات والعلاقة بالبيت بومضات أحداث أتت في وقت لاحق: "كان منزلي السابق لا يزال يلاحقني بنظرة ضيقة بغيضة.." أو في قصة عن رسوم موديلياني: "لقد ماتوا في المنزل في تسارسكويه سيلو في أولى سنوات الثورة". لعله لهذا السبب ظهرت كلمات "العيش مخيف جداً".

كان البيت عائداً لعائلة غوميليوف. بعد الثورة تم تأميمه وقسّم إلى عدة شقق. في عام ١٩٢٢ حصل آل مسكفين على أمر بتخصيصهم بشقة في الطابق الأول، مؤلفة من ثلاث غرف، وتحديداً الغرف التي عاش فيها كل من أخماتوفا وغوميليوف. تم تخصيصهم بالشقة لأن منزل الجد الذي لم يعرف الإصلاح منذ زمن بعيد صار غير صالح للسكن، وفيما بعد تمت إزالته، وللأسف تم في وقت لاحق إزالة بيت غوميليوف أيضاً.

كان البيت يحتوي على غرفة ضيوف فيها مدفأة حطب (شومينيه)، وخمس غرف. درجت العادة أن اندريه فقط كان يخصص بغرفة منفردة. حقيقةً كانت هي غرفة الموزع، وكان فيها سابقاً مكتبة غوميليوف. كانت غرفة اندريه هي الثانية من حيث المساحة بعد غرفة الضيوف، إلاّ أن البيانو كان يشغل ثلث مساحتها تقريباً. كان اندريه يضع في غرفته إضافة إلى الديوانة وطاولة المكتب كنبتين قديمتين ورثهما عن والده (احتفظ مدى الحياة بحبه للكنبات المريحة التي تغرق فيها مباشرة)، وخزانة كتب. إن خزانته التي

بالقرب منه، ومكتبة العائلة الموجودة في غرفة الضيوف تعني الكثير . كان في الخزانة كتب معهد بوتيسكي وروايات. وكان للشعر، خصوصاً شعر غوميليوف مكانة خاصة.

كتب غوليرباخ عن غوميليوف: "الكثيرون في الطفولة يكثرون من قراءة مؤلفات ماينريد وجولفيرن وإيمار، ولكن من يقدم على هذه المغامرة البطولية بعد نضجه؟". لقد قام بهذه المغامرة. وأضيف: واستطاع أن يعبّر عنها. لم يطع غوميليوف سلوكه تحت القناع المصنّع له "الفاتحون في الصدفة الحديدية" فحسب، بل وغلف التفاصيل اليومية بحس رومانسي: "في كل بركة ماء توجد رائحة المحيط. وفي كل حجر يوجد صفير الصحراء". بالنسبة لاندريه فإنها ليست مجرد كلمات كتبت بالقرب من بحيرة تشاد أو بالقرب من موقد مألوف جداً. خلفها توجد "المغامرة البطولية" المنجزة و"الأحلام الصعبة" للشاعر والجغرافي والتي توجد فيها الملامح المعذبة للأراضي المجهولة". وكان اندريه يسعى "للقيام بها": حسب رواية بريدوفسكي، فقد حاول أن ينضم إلى البعثة المكلفة بمد خط هاتف طشقند-كابول- دلهي، ولم يتمكن من ذلك. إلا أنه كان يمتلك الإصرار الكافي، ففي عام ١٩٢٣، اختار واحة مورغابسكي في تركمانيا لتنفيذ التدريب الإنتاجي. أقام في تلك الأماكن لمدة ثلاثة أشهر، ولم تكن هادئة في ذلك الوقت. عاد وهو مصاب بالملاريا التي عذبته لفترة طويلة، وجلب معه قلنسوة فلينية من المناطق الدافئة وقليلاً من الحشيش، إذ كان هذا ضرورياً أيضاً لفهم الشرق. الاهتمام بالشرق والولع بغوميليوف وتيخونوف لا يجوز بالطبع تفسيره بأن مسكفين كان يعيش في منزل في شارع مالايا. لقد أدمن قراءة غوميوليوف حتى قبل الانتقال إلى البيت. ولكن بالنسبة لشخص ذي طبيعة حساسة، فإن مثل هذا التطابق العَرَضي ما كان له إلاّ أن يفسر بأنه تنبؤ بقدوم التحولات (أذكر كذلك أن غوميليوف تم إعدامه في عام ١٩٢١ قبل أقل من سنة من انتقال آل مسكفين إلى منزله السابق).

هل كان مسكفين حينها شخصاً حساساً يا ترى؟ ظاهرياً كلاّ. كان رزيناً وأنيقاً وقوي البنية، ويبدو شخصاً واثقاً بنفسه، وكان أبعد ما يكون عن أن

يبدو حساساً، ومن المستبعد أن يكون يشعر بنفسه حساساً في سن العشرين. أضف إلى ذلك أن حبه لشعر غوميليوف ليس على الإطلاق مؤشراً على طبيعته الحساسة، بل في الغالب على العكس من ذلك. رغم هذا، فإن ما استطعنا معرفته عن مسكفين في تلك السنوات يتبدى نموذج الإنسان المعقد الذي تربى على روح العقلانية و"الرومانسية التكنولوجية"، ومع ذلك ودون شك، الحساس الذي يشعر برغبة في شيء ما مختلف يشدّ إلى الغموض والمجهول. أوليس الشعور بالغموض هو "المعاناة الأكثر روعة وعمقاً التي تصيب الإنسان في حياته" (إينشتاين)؟. كتب ليوناردو كلمات رائعة عن هذا الأمر: فقد أوجد في الصخر مدخلاً إلى المغارة و"عندما حاولت مراراً وتكراراً استطلاع ماذا يوجد هناك في العمق، وأعاقني عن ذلك الظلام الكثيف في الداخل، وبعد أن أمضيت بعض الوقت، فجأة استيقظت في داخلي مشاعر الخوف والرغبة: الخوف من المغارة الرهيبة والمظلمة، والرغبة في معرفة إن كان يوجد شيء ما خارق هناك في العمق".

وقف مسكفين في بحثه عن طريق تحقيق ذاته كمن يقف أمام ظلام رهيب يبعث على الخوف والرغبة. لذلك نستطيع أن ننسب إليه بالمعنى المجازي طبعاً الكلمات عن المنزل الذي كان العيش فيه مخيفاً. إضافة إلى ذلك كانت هناك رغبة عارمة لاكتشاف "الشيء الخارق" في الظلام السري، ألا وهو اكتشاف الموهبة الذاتية. وما ساعد على ذلك هو الصورة.



التصوير الضوئي

عدسة الكاميرا تلعب دوراً أقل من
دور العين خلف الكاميرا.
المصور الأمريكي آرنولد جينيت

ظهرت كاميرا التصوير البسيطة بالشرائح قياس٩×١٢سم لدى عائلة مسكفين قبل نشوب الحرب. بعد وفاة الأب عادت ملكيتها لاندريه. كانت الكاميرا تثير اهتمامه كغيرها من التقنيات. وبعد فترة استبدلها بكاميرا لفّ "كوداك" صغيرة قياس الكادر فيها ٤,٥×٦سم. بدأ اهتمامه بالتصوير ليس بمعزل عن تأثير الأصدقاء: كاروليوناس (الذي درس في معهد بوتيسكي ومعهد التصوير التقني)، وبشكل خاص غوردانوف. ففي عام ١٩٢٢ قام غوردانوف بتصوير اندريه وهو جالس على الكنبة بالقرب من النافذة ويحمل كتاباً. كانت ظروف التصوير سيئة إلاّ أن الصورة قد نجحت بشكل غير متوقع. حسب كلمات غوردانوف، لقد "فتح الآفاق لرؤية تصويرية جديدة" وأصبح حلقة في سلسلة من الأسباب التي أوصلته في خريف عام ١٩٢٢ إلى معهد التصوير التقني. في ذلك الوقت كان العمل في مجال التصوير قد أصبح أكثر سهولة: بدأت السياسة الاقتصادية الجديدة، وظهرت مواد تصوير جديدة في منافذ البيع بعد طول انقطاع. ولكن كاميرا "كوداك" (كان لدى غوردانوف كاميرا من نفس النوع) كانت غير مناسبة للعمل الفعلي. في خريف عام ١٩٢٣ أصبح اهتمامهما بالتصوير جدياً، فقد اشترى اندريه بالنقود التي وفرها من سفرة إلى تركمانيا كاميرا تصوير جيدة بقياس ١٣×١٨سم، ولكن من دون عدسة.

وجد في المراجع الألمانية وصفاً لأبسط عدسة ذات العين الواحدة؛ كان لديه عدسة محدبة - مقعرة وحيدة، وكان لديهم عدسة عادية محدبة الوجهين. وهنا تجلّت موهبة موسكفين التقنية بكل قوة: بعد أن حدد وضعية مثالية للعدسة بالنسبة للشريحة الحساسة، حضّر إطاراً وحسب مدرّج لتصحيح الوضوح. وبعد ذلك تفرغ بحماس للعمل على البصريات باستخدام عدسات بسيطة وعدسات مركبة منفصلة عندما أصبحت موجودة لديه. من أجل التقاط الصور الشخصية صنع عاكسات لمصابيح الطاولة، ومن ثم صمم وصنع عاكسات خاصة من الصفيح.

في البداية وعلى الرغم من ذلك كانت تقنية... شدت مسكفين، الإنسان المتخم بحب الاطلاع تقنية التصوير بتنوعها وبصعوبة مهامها والإمكانيات الواسعة للتجارب، فكان يجب عليه الاهتمام بالبصريات، والتمكّن من تقنيات الضوء وأن يتذكر اهتمامه بالكيمياء والتعمق في كيمياء التصوير التي لم تكن في ذاك الحين مدروسة بشكل كاف: كانوا يحضرون المحاليل من المواد الكيميائية بأنفسهم، ومن أجل اختبارها على التظهير واستبدال المادة الناقصة بأخرى لا يكفي أن تطلع على ما كتب في الكتب، بل يجب أن تعرف دور كل مادة في العملية. تم الاستفادة من المعارف الميكانيكية والقدرات التصميمية والمقدرة على العمل بالاعتماد على النفس. وكان خلف هذا التعلّق الصاخب الغريب بهواية التصوير الضوئي لطالب في معهد بوتيسكي، يقف حب لاشعوري وغير واضح المعالم كأمر رئيسي لما وراء التكنولوجيا، أي لإمكانيات فن التصوير الضوئي. هذا ما يفسر قربه من غوردانوف على الرغم من أن ميتيا سميرنوف بقي أقرب أصدقائه. تميّز غوردانوف بين "التقنيين" البنبريين بمواهب فنية وليست موسيقية فقط: كان يتلقى دروس رسم لدى الفنان ي. ب. ستريبلوف من ديتسكويه سيلو. كانت التكنولوجيا بالنسبة لغوردانوف شراً لابد منه، ويجب التمكّن منها لدرجة تستطيع الإبداع دون أن تشغل تفكيرك بها. أما بالنسبة لمسكفين فقد كانت تهمه التقنية بحد ذاتها: كانت العدسة بالنسبة له في ذاك الحين أهم من العين التي وراء الكاميرا. إلاّ أنه وخلال فترة وجيزة أخذ يحس بتذوق البحوث الفنية.

بقي القليل من أعمال عامي ١٩٢٣-١٩٢٤: بعض الصور الشخصية المكبرة وألبوم غوردانوف وفيه ٢٥ صورة، وعلى غلافه مونوغرام جميل مشكّل من حرفي M و G رسمه اندريه. والمونوغرام ذاته موجود على عدة صور: لقد عملا سويةً عليها وعلى تلك الصور التي يوجد عليها عبارة: أموغور (Amogor) التي تعني أ. مسكفين – غوردانوف (A.MOskvin-GORdanov)؛ إلى جانب أعمال مسكفين كتب أ. إم. (A.M.). كانت الطباعة منفذة بدقة بالغة وبمنتهى الاهتمام، مثل جميع الكتابات. كان الاهتمام بالأمر جدياً. يبدو أنها أفضل الأعمال خلال السنتين، على الرغم من وجود أعمال أضعف، أعمال هواة بحتة. لم تكن صور المناظر الطبيعية لبافلوفسك ناجحة (عددها اثنان لا أكثر). ولكن في بعض صور عام ١٩٢٣ يوجد شيء ما أكثر من كونه عمل هواة عادي. هناك صورتان شخصيتان جيدتان لسميرنوف من عمل مسكفين. إحداهما بوضعية وجه جانبية (بروفايل) كاملة تقريباً إلى اليمين، والأخرى بوضعية ثلاثة أرباع إلى اليسار. الإضاءة فيهما منفذة بطريقة مختلفة: في إحدى الصورتين تظهر العينان في الظل، وفي الأخرى هناك لمعى نقطية من جهاز الإضاءة (ميتيا هنا يرتدي بيريه ويدخن البايب، والتقط اندريه له هذه الصورة ليكون شبيهاً بشارلوك هولمز، انعكاس الضوء ضروري لإظهار "حدة النظرة"). تقنية تنفيذ الصور لا غبار عليها. إلا أنه من الواضح أن ما كان يشد مسكفين هو أمر آخر: فهو عندما قام بتصوير الموديل باتجاهين مختلفين وبإضاءة مختلفة، وبمقارنة النتائج، كان قد بدأ بإدراك قوانين التصوير التعبيري (قدرة التصوير على التعبير).

ويتميز عملان من أعماله المبكرة: صورة الأزهار، وخصوصاً الزنابق البيضاء. دخلت الانطباعات التي تثيرها الزنابق لدى اندريه في صلب الصورة عندما أظهر تباين الخلفية العاتمة والأزهار الزاهية المضاءة من الجانب، والانتقال السلس من الأبيض إلى الرمادي في الوريقات، والحركة الساحرة للأشكال الناعمة وما يقابلها من الحركة الشاقولية المستقيمة وسكون السويقات التي لا تكاد تُرى. صورة فنية مشكّلة تثير لدى الناظر انطباعات تختلف من متلقّ لآخر، إلاّ أنها ملونة بعواطف تعثر بها المبدع. ولعلّ

الكثيرين من هواة الشعر يتذكرون "مواساة" غوميليوف: "من يرقد في اللحد يسمع الهمسات البديعة للزنابق الأكثر بياضاً، ويشتم رائحتها". أنا لا أؤكد مطلقاً أن مسكفين باختياره للزنابق وبإضاءته لها ووضعها في إطار الصورة، كان يجسد "المواساة"، ولكنه كان يعرف هذه الأشعار معرفة جيدة، وكانت تتردد داخله بشكل دائم. عموماً حاول الأصدقاء التوضيح بعد أن ابتكروا توزيعاً تصويرياً لأشعار بلوك "عن السيدة الرائعة". في البداية، كما يتذكر غوردانوف، لم يتجرؤوا على دعوة أية من الفتيات من معارفهم، وألبسوا غريشا "قبعة غريبة من موضة عام ١٩١٤"، أضرموا النيران وصوروا السيدة من خلال الدخان. لم يتم الحصول على نتيجة ذات قيمة تذكر سوى أنها كانت محاولة إعطاء مضمون شاعري من خلال الصورة.

يحتوي الألبوم على الكثير من الصور الشخصية. غالبية الموديلات هم أصدقاء بنبريون وآنسات. كانت صور فيرا كيربيتشيفا أكثر من الأخريات: كان وجهها معبراً وعيناها واسعتين. إن صورها الشخصية الناعمة الرسم والمنفذة في عام ١٩٢٤ ملتقطة بواسطة عدسة مكبرة: وفيها تبدو رغبة الموديل ورغبة المصور بخلق صورة المرأة الغامضة على شاكلة بطلات "الانحطاطيين". يختتم الألبوم بمجموعة من عشر صور "المنزل رقم ١٣. دراما سينمائية". التسمية وقبعة الكيب والياقة الواقفة لأحد الأبطال، والمعطف الأنيق مع القبعة الاسطوانية للآخر، وكذلك السيجارة بين أسنان البطلة، كل ذلك يدل على أن البيت رقم /١٣/ يسخر من الدراما الحياتية الماجنة التي كانت شائعة في ذلك الوقت. الصور الأفضل فوتوغرافياً هي صورة غوردانوف جانب النافذة في حزمة ضوء حاد خلفي تقريباً أي ساقط باتجاه آلة التصوير. التقط هذه الصورة كاروليوناس، وهي الصورة الوحيدة الغريبة في الألبوم. إلاّ أن المفارقة هي: أن هذه الصورة تسقط كلياً من ستايل "الدراما السينمائية"، أما صور مسكفين (غوردانوف مع البايب، وكيربيتشيفا مع غوردانوف، فتبدو صوراً لــ"الدراما السينمائية" تماماً: ففيها أيضاً ضوء حاد إلاّ أن التصوير بالعدسة المكبرة يختلس التفاصيل ويعطي مظهر الهمجي و "سيدته" مسحة من الغموض.

وهكذا تحضر الكلمات التالية: منذ الأعمال التصويرية (الضوئية) الأولى لمسكفين، كان هناك إحساس بوجود لمسة مصور عظيم في المستقبل، وبالقدرة على إدماج الصورة في السياق العام وبوجود حس بالأبعاد، وغير ذلك. كان "النجاح" في الغالب بسبب سوء البصريات. ولكن ما هو مهم هو التالي: لقد رأى مسكفين النجاح الأكيد وفهمه، وإن كان عرضياً. وكتب بدقة متناهية وبشكل جميل إلى جانب هذه الصور A.M. أصبح لدى مسكفين "نظر"، وهذا ليس بالأمر السهل، بل يجب تعلّمه والتعب للوصول إليه، والأمر هنا أصعب من مجرد المراقبة. كان يتردد على المتاحف، ويتصفح الألبومات ومجلة الأزياء "أبولو" التي كانت دارجة آنئذ. لقد تعلم القدرة على "الرؤية" من الصورة الضوئية. أذكّر بكلماتٍ غوردانوف، بأن الصورة الشخصية المنفذة في عام ١٩٢٢ فتحت الآفاق "لرؤية تصويرية جديدة ما". هل يمكن أن نعتبر أن الأفق أمام مسكفين قد فتح عام ١٩٢٤؟ كلا. من الواضح أنه كان قد بدأ يشعر بإغواء الإبداع، وبأحاسيس رائعة بالرضى من كون أن "ما يُرى" يتجسد مادياً، وأن أي شخص ينظر إلى إبداعاتك يمكنه أن "يرى" هو الآخر أيضاً. لقد بدأ يشعر بأهمية عين المصوّر ودور العدسة في تحويل ما تراه العين إلى تحفة فنية. ولكن حتى الآن كانت تلك مجرد أحاسيس لا أكثر...

درس اندريه في معهد بوتيسكي ولم يكن ينوي أن يتركه على الرغم من أن اهتمامه بالتصوير قد انعكس على دراسته وتقديمه للاختبارات. ولو استمر في دراسته لتخرج من المعهد وأصبح مهندس بناء سكك حديدية، وفي الغالب كان ليفلح في هذا المضمار. إلاّ أن القدر قد فاجأه بخطوة غريبة، عندما أتيحت له إمكانية الاختيار. وإذا لم ننس أن في كل مزحة جزء من الحقيقة فلنقل مازحين: لعلّ عناية القدر بمستقبل مسكفين لم تكن بنفس مستوى عنايته بالسينما السوفييتية الناشئة.

الاختيار

يتصرف الإنسان أحياناً بشكل لا يتناسب مع الظروف إذا انطلقنا من وعيه الذاتي، أما إذا نظرنا إلى سلوكه في ضوء القدر المخبأ له، فسوف يبدو أن هذا السلوك أكثر من مناسب.

توماس مان

في المقطع الذي أورد من سيرة حياة مسكفين قد ذكر أنه قد "تم فصله من المعهد عام ١٩٢٤.." قال بريدوفسكي إنه في معرض عملية تطهير دورية وصارمة للغاية تكبد البنبريون خسارة جسيمة: إذ تم فصل كوليا بريدوفسكي والأخوة نيكولايف إضافة إلى اندريه. أما السبب فهو: التقصير ('كان لديهم تقصير كثير في المواد الدراسية")، وحالات الغياب لأسباب صحية، وعدم الاكتراث بالحياة الاجتماعية. في سيرة ذاتية أخرى لمسكفين (من أرشيف كازاخ فيلم) أضيف ما يلي: " تم اعتقاله في أيار -حزيران من قبل أجهزة الأمن السياسي لقيامه بالتصوير داخل حرم المعهد، وبعد إقفال القضية في تموز من نفس العام، تم إخلاء سبيله. فما الذي حصل؟

كانت ردة فعل اندريه على الاعتقال عنيفة. "أول ما قام به بعد أن عاد بتاريخ ٢٤ أيار إلى بيته – حسب ما يتذكر غوردانوف- أنه طلب مني أن أقوم بتصويره...، ولعلّها كانت المرة الوحيد، على ما أذكر، التي يستعرض فيها موسكفين معاناته بهذا الشكل الحاد والصريح". الصورة موجودة. ويظهر اندريه فيها أكبر بكثير من سنواته الثلاث والعشرين. يضع نظارات أنفية، بتسريحة ملساء ومفرق شعر متقن للغاية. كان يشبه مهندساً يعمل بدقة في "مديرية أبحاث ما للسكك الحديدية "سمولينسك - بسكوف". إلاّ أن الإضاءة الجانبية كانت تظهر الأذن

المتجهة نحو المشاهد بحدة. مقطب الوجنتين وشفتاه مشدودتان. عيناه لا تنظران إليك مباشرة وغائرتان. يخيّل إليك أنه يستمع بانتباه وينتظر سؤالاً محرجاً لكي ينفجر من الغضب. ما هي قيمة التوقيع؟ أضيفت إلى الزوايا الحادة للخط الرشيق والناعم خطوط مستقيمة متباعدة إلى جهات مختلفة...

إنه ليس مجرّد إنسان مضطرب بل ومصدوم. هل هذا وضع استثنائي؟ الأمر مستبعد. في الحقيقة، كان قد نضج ليتخذ القرار برفض الهندسة كمهنة للمستقبل. إنه حسب رأيي مصدوم من أمر آخر: ضرورة الاختيار. إن هذا الطالب الذي يوحي مظهره الخارجي بأنه شخص واثق بنفسه، كان قد ورث عن أجداده تلك الميزة الخاصة بالطبقة الفلاحية الروسية، والتي أصبحت سمة الكثير من المثقفين، ألا وهي عدم الرغبة في التدخل الفاعل في القدر، والأمل الذي لا ينضب بأن كل شيء سيكون على ما يرام. بالنسبة لمثل هؤلاء الناس، فإن مسألة الاختيار لا تتعلق بالشؤون البسيطة واليومية العادية (إذ أنها هنا ثابتة تماماً)، وإنما في الأمور الحياتية، فهي مأساة تقريباً. لذلك فإنه كان يعاني "بهذا الشكل الحاد والواضح"، أقدم في اليوم التالي على تصرف غير مدروس ولكنه مميّز: فقام بالتقاط صورة للجنة التطهير (من أجل أن يحتفظ بها لنفسه كذكرى). كانت الغرفة مظلمة بعض الشيء. وثبت اندريه الكاميرا خلف الباب، وفي اللحظة التي قام أحدهم بفتح الباب، أضاء الفلاش بقوة. أمسكوا به واستدعوا الشرطة.

كان يجب عليه إيجاد عمل. وكان أبسط الحلول هو الذهاب إلى سكة الحديد، إذ توجد لديه خبرة باحث فني، وبطاقة نقابة. يمكن الحصول على أجر جيد ومساعدة الأسرة، والالتحاق بمعهد آخر بعد انتظار سنة أو سنتين. لقد اختار طريقاً آخر. اختياره كان واعياً: فالشهر الذي قضاه منفرداً قد أعطاه الوقت للتفكير. والقدر هنا قد هيّأ له "فرصة" جديدة. ففي عام ١٩٢٣ ومع إصلاح التعليم العالي تحول المعهد التقني للتصوير ليصبح معهد تصوير سينمائي، وأحدث فيه قسم جديد، وهو قسم تقنيات السينما، وكان يعد مصورين ومخبريين. انتقل غوردانوف إلى هذا القسم، تحديداً في ذات الوقت الذي كان فيه مسكفين يبحث عن عمل، كان يجتاز التدريب العملي في معمل "سيف زاب كينو" كمساعد مصور لـــ ن. ن. يفريموف الذي كان يصور مع المخرج ف. غ. شميدتهوف الفيلم الكوميدي "ن + ن + ن" (قلة مال + ضرائب + مشاكل). كان غوردانوف يعمل بشكل جيد.

كتب يفريموف في تقريره ما يلي: "كان محباً ودقيقاً في ما يوكل إليه من مهام، وآمل أن يصبح في المستقبل مصوراً مرموقاً". دُعي غوردانوف للعمل في المعمل إلاّ أنه لم يشأ أن يعمل لأنه كان يرغب بإنهاء دراسته في الكلية، واقترح مسكفين للعمل بدلاً منه. وعرّفه على يفريموف وعلى مصور آخر هو ف. ك. فيريغو - داروفسكي، فقام هذا الأخير على الفور بإجراء اختبار شخصي لاندريه الذي اجتازه بكل جدارة: "ضغط فيريغو - داروفسكي على يد اندريه بكل ما أوتي من قوة وما كان لغيره أن يفعلها، أما اندريه فلم يرف له جفن. فنطق فريدريك قسطنطينوفيتش: "لعل الأمور ستكون جيدة!". وتقبل يفريموف هو الآخر اندريه برحابة صدر، قائلاً: "لا بأس تعال إليّ". ساعدت الحادثة، وتم الاختيار. بعد سنوات عديدة، وعندما كان اندريه نكولايفيتش مسكفين يكتب مذكراته الإبداعية، بدأ بذلك على الشكل التالي: "١٩٢٤. ن + ن + ن. مساعد مصور".

ماذا كان لدى اندريه مسكفين عندما دخل عالم السينما؟ كان في سن الثالثة والعشرين وكان إنساناً وحيداً بصرف النظر عن شلّة البنبريين المرحة، وليس مصادفة أنه ابتعد عنهم بسرعة بعد قدومه إلى معمل السينما. كانت تمزقه التناقضات، بل ويمكن القول إن كل مسيرته قبل حزيران ١٩٢٤ كانت مليئة بالتناقض واللانسجام. لا بأس من تذكر طبيعة المدينة التي ترعرع فيها. وتناقض الاهتمامات فيها: الكيمياء، السيمياء، البيولوجيا، الشرق، والهندسة، والأشعار والكتابات الشخصية التي ألفها، والتصوير ووايلد وشوبان وميرينك..الخ. التناقضات والتخبط في البحث عن التناغم الداخلي لم تكن بلا نتيجة، إذ أنها دعمت كامل طيف الاهتمامات وساعدت على تطوير حب المعرفة الحقيقي للطبيعة والإنسان في جميع تجلياتهما. لقد احتفظ كل حياته بالحس "الطفولي" بالعالم المثالي والغامض والرائع بصرف النظر عن أي شيء، هذا الحس هام جداً للفنان، لكن الكثيرين من الناس الذين يتخصصون في عمر مبكّر يفقدونه بالمطلق. أما التصوير فقد ساعد على إظهار الموهبة الفنية الكامنة، واختيار الطريق الذي يجمع الإبداع الفني و"الرومانسية التكنولوجية". من الصعب القول، هل كان يفكر هو حينها في ليوناردو دا فينشي على أنه مثال انسجام الفنان والتقني، إلاّ أن رواية ميريجكوفسكي عن ليوناردو "بعث الآلهة" كانت من بين الكتب القليلة الموجودة في المكتبة الشخصية في منزله في شارع مالايا، التي احتفظ بها حتى آخر أيامه.

الفصل الثاني

البـدايـة

وتبدأ السينما

من ثم، وفجأة تضيء نافذة من الجدار
ويسمع صوت البيانو، وتبدأ السينما.
يوري ليفيتانسكي

"كان هناك مشتل صغير في القصر. تم تحويل نيتشايفا- مالتسيفا في شارع سيرغيفسكايا، رقم /٣٢/ التي كانت تستخدم لإمتاع الأرستقراطية الطفيلية بجهود (بأعمال) مكتب السينما وكادره القليل من السينمائيين الشباب، إلى ورشة سينمائية"، هكذا وصفت ولادة معمل "سيف زاب كينو" السينمائي في الكتاب الصادر عام ١٩٢٥. حصل "التحوّل" عام ١٩٢٢، وعندما ظهر مسكفين في المعمل كان قد أصبح واضحاً أنه سيتم نقله إلى مبنى "الأكواريوم" في شارع كراسنيخ زور. قبل الثورة كان يمكن التعبير عن ذلك بلغة اليوم على الشكل التالي: "المجمع الترفيهي (المسرح الاستعراضي، حلبة التزلج، حديقة ملاهٍ صيفية)، وتحديداً هنا في ٤ (١٦) أيار ١٨٩٦ تم تقديم العرض الذي سمي في الأفيش: "صور حية. السينمائي - لوميير". بدأ عصر السينما في روسيا...

تم الانتهاء من إعادة تجهيز الأكواريوم في كانون أول ١٩٢٤. في السادس عشر منه كتبت مجلة "أسبوع السينما" ما يلي: "... تم البدء بالأعمال التحضيرية لمونتاج فيلم "التاسع من يناير" المعدّ للإخراج كأفضلية أولى. لقد ظهر اسم

المصور مسكفين في تيتراته (عناوينه). تطرح عبارة: "بدأت سينما مسكفين". ولكن في كانون الأول ١٩٢٤ كان مسكفين مساعد مصور، بل ولم يكن مثبتاً. وقبل أن يبدأ التصوير، في الذكرى العشرين للأحد الدامي، لم يكن الفيلم قد أصبح جاهزاً، ومجلس إدارة "سيف زاب كينو" قد أوقفت العمل به، أما المخرج ف. ك. فيسكوفسكي وفيريغو- داروفسكي فقد أعيدا إلى فيلم "منارة الموت" الذي كانا قد بدأا العمل عليه – أي فيلم التشويق المليء بالفرسان والجواري. قامت شركة "سيف زاب كينو" بتصوير أفلام تشويق شرقية تاريخية في محاولة منها لمنافسة الشركات الأجنبية ومؤسسة السينما في جورجيا "غوس كينو"، وهذا لم يكن بالأمر السهل. ففي فترة قدوم مسكفين إلى المعمل (بداية حزيران ١٩٢٤)، كانت /٢٤/ صالة سينما في لينينغراد تعرض /٢٤/ فيلماً منها فيلمان سوفييتيان: "على عمود الفضيحة" (بمشاركة حسناء جورجيا ناتا فاتشنادزه)، و"عصابة الزعيم كنيش". وتبوح التسميات بمضمون الأفلام الأخرى "المغامرة بيانكا"، "عاهرة على العرش"...، منذ أربعة أشهر خلت كان قد ظهر فيلم آ. ف. إيفانوفسكي "القصر والقلعة"، ولكنه كان يُعرض فقط في نوادي الضواحي.

كان فيلم "القصر والقلعة" بالنسبة لسينما لينينغراد بمثابة قمة المرحلة الأولى من التطور. وقد كشف م. يو. بليمان خصائص هذا الفيلم: "لم يخلق السينمائي صورة، بل "جسّد" صورة موجودة أصلاً، ومن هنا وضوح دلالته"... أي إنه لم ينقل المضمون بواسطة ما هو مكتوب فقط، بل وبتطويع قدرة التعبير الفنية للصورة... لقد قام المصور في فيلمه بتصوير ممثلين متساوين من حيث الأهمية بالنسبة له، وأشياء محسوسة ومشاهد داخلية. حتى إنه لم تخطر له فكرة خلق صورة بصرية، بل قام "بتصوير" صورة موجودة قبله، سواء أكان بفضل حرفية الفنان أو من قبل الطبيعة. في الواقع، كان المصورون يعملون كمصورين تجاريين، حيث يقومون بتصوير الزبائن على خلفية "منظر على البحر" مرسوم بشكل رديء. وغالبيتهم أصبحوا مصورين. بدأ يفريموف في محافظة فياتسكايا. عمل في السينما منذ عام ١٩١٢ وصور قبل الثورة أكثر من /٢٠/ فيلماً منها "الحياة تبدأ غداً" عن رواية دافيرون. على الرغم من أنه كان يعمل مع مخرجين مشهورين إلاّ أنه بقي مصوراً من

الدرجة الثانية. بل وكان يقوم بالتصوير ورأسه مغطى بالقماشة السوداء. "العم يفريموف ليس أسوأ مصور لدى شركة "سيف زاب كينو"، وحسب كلمات غوردانوف "كان يحاول أن يخلق في الصورة ولو إشارة خفية إلى تشكيل ضوئي". لم يكن الآخرون حتى يحاولون فعل ذلك. على سبيل المثال: ل. و. درانكوف أقدمهم في العمل: بدأ منذ عام ١٩٠٧ مع أخيه آ. و. درانكوف وهو أول رجل سينما روسي. إن أفضل المصورين في المعمل كانوا: ي. س. فرولوف الذي صور أول فيلم تمثيلي منذ عام ١٩١٢ (في جعبته فيلم "القصر والقلعة")، وف. ك. فيريغو - داروفسكي منذ عام ١٩١٥.

بدأ الإنتاج السينمائي الروسي بفضل آ. و. درانكوف من بطرسبورغ، ومن ثم أصبحت موسكو "عاصمة السينما". اجتمعت فيها القوى الأساسية لصناع السينما، بمن فيهم المصورون آ. آ. ليفيتسكي، و يه. ي. سلافينسكي وف. ي. زافيليف. من أعمالهم على سبيل المثال "بنت البستوني" للمصور السينمائي سلافينسكي (المخرج يا. آ. بروتازانوف)، وأفلام زافيليف مع المخرج يه. ف. باوير، كانت من حيث مستوى الحرفية في الصف الأول من إنجازات السينما العالمية، ناهيك عن رفعة أعمال يفريموف أو درانكوف، التي صورت منذ عشر سنوات مضت. الحقيقة أن القاعدة الفنية (التقنية) لدى شركة "سيف زاب كينو" كانت ضعيفة جداً، ولكن حتى في موسكو لم يكن الوضع أفضل بكثير. كتب عن فيلم "الإضراب" لـــلمخرج آيزينشتاين والمصور السينمائي تيسّيه وبطريقة لا تخلو من الحماس: "وهل ستصدق وتفهم السينما الأمريكية أن فيلم "الإضراب" منفذ في ظروفنا وإمكانياتنا الشحيحة، ليس في ظل غياب أجهزة الإضاءة الحديثة فحسب، بل وبتجهيزات أدنى مستوى من مرحلة ما قبل الحرب". وفي ظروف مشابهة لهذه وبالتزامن مع فيلم "الإضراب" كانت "سيف زاب كينو" تعمل على تصوير الأفلام الأولى وكان مسكفين يعمل فيها بصفة مساعد. وبإجراء مقارنة بسيطة لها مع فيلم "الإضراب" يتبين أن مستوى الجودة الفنية والتقنية للفيلم تعود إلى من ينفذ هذا الفيلم أكثر مما تعود إلى ماهية الظروف التي يصنع فيها. إذاً ماذا كان بمقدور مسكفين أن يتعلم من شركة "سيف زاب كينو"؟ هذا ما يجب البحث فيه من أجل فهم بداية سينما مسكفين.

ساعة التلمذة

هناك ساعة ما تضيع هباءً
عندما نطوع الغرور في داخلنا.
أما ساعة التعلّم في حياة كل منا
فمحتومة بشكل مهيب.

مارينا تسفيتايفا

إن القرار القاطع بأن يصبح مصوراً والتعلم المحتوم لهذا الهدف، قد تطلبا تطويع الغرور حتى من قبل اندريه مسكفين. دون أن يكون مستواه أقل من مستوى معلميه من حيث خبرة التصوير ومعرفة التكنولوجيا، كان مضطراً خصوصاً في المراحل الأولى أن يعمل كعامل بسيط، (كان عمله الرئيسي وهو نقل حامل الكاميرا ولم ينل على الفور الثقة ليحمل الكاميرا)، وعلاوة على ذلك، لم يكن يتقاضى أي أجر على ذلك. بالطبع كان ينال القدر القليل من المديرين المشفقين عليه، ولكن لم يكن ذلك يتعدى قروشاً قليلة. ولم يثبت في المعمل قبل حزيران عام ١٩٢٥.

بعد فيلم "ن + ن + ن" عمل في فيلم "ستيبان خالتورين". أراد إيفانوفسكي أن يحقق نجاحاً أفضل مما حققه "القصر والقلعة"، ولهذه الغاية كان لابد من الانتقال من الأساليب البسيطة القائمة على التباينات إلى خلق الشخصيات. ولم يكن هذا متاحاً له، وكان يكتفي بالتصوير السطحي الدقيق للناس والأحداث. لم يتحقق النجاح. تم التخطيط لإيجاد "خالتورين" بتميّز، وبالإضافة لفلوروف الذي صور "القصر والقلعة" تم استدعاء فيريغو-داروفسكي، الذي اعتمد مسكفين مساعداً له، وهو الذي كان قد عرفه مع قدومه الأول إلى المعمل.

كما كتب كوزينتسيف: "كان فريدريك قسطنطينوفيتش في العمق "مصوراً كهربائياً"، فقد كانت حرفيته التكنولوجية مقترنة مع المقدرات التنظيمية والحضور الدائم... وكونه شخصاً حاذقاً، خفيف الحركة ومقداماً، كان بكل رغبة يجرّ الكاميرا إلى السطح، وكان يعمل في مختلف الظروف غير المواتية. هذا ما ساعده على إيجاد لغة مشتركة مع كوزينتسف وتراوبيرغ الشابين. قام بتصوير أفلامهما الأولى، ولكن إذا ما تحدثنا عن الجانب الفني في الأمر، يصف غوردانوف طريقة عمل فيريغو - داروفسكي: "كان هناك الكثير من الحيوية والجلبة والشتائم المحفزة البارعة...، للأسف لم أرَ على الشاشة آثاراً واضحة لهذه الحيوية". لم يكن بمقدور مسكفين تعلم الكثير لديه أو لدى فرولوف: فهما كفنانين بقيا على مستوى "المصوّر الكهربائي"، ولعلّ ذلك كان يمكن أن يعتبر مناسباً في عام ١٩٢٣، ولكن ليس بعد فيلم "الإضراب" و"شعاع الموت" لـــ ل. ف. كوليشوف وليفيتسكي. وهذا ما تمت الإشارة إليه في إحدى المقالات النقدية الخاصة بفيلم "خالتورين" (زيّن المؤلف السكّرة: بالعموم بعض مشاهد الطبيعة ومناظر بطرسبورغ القديمة، كانت جميلة جداً).

كما وعمل مسكفين في فيلم "غاز نابليون"، وفيه كان أول ظهور سينمائي للمخرج الاستعراضي ومنظم الحفلات س. آ. تيموشينكو، الذي برز فيما بعد في الأعمال الكوميدية (أذكّر بـــ "الرفاق الثلاثة") في حين أنه بدأ من القصة الأسطورية عن تدمير الإنزال المعادي الذي هاجم لينينغراد والمسلح بـــ"غاز نابليون" المميت. وأصبحت نكتة "مغامرات في بارغولوف" بمثابة تقييم مجازي للفيلم (صورت المشاهد في بارغولوف في ضواحي المدينة). وكان الظهور الأول أيضاً لسفياتوسلاف بيلايف، وهو الأول في جيل المصورين اللينينغراديين القادمين إلى السينما بعد الثورة. وكان قدومه إلى المعمل بسبب تعارف عرضي مع فيريغو - داروفسكي، وعمل مساعداً له، وعندما كان فيريغو - داروفسكي يصور فيلم "منارة الموت"، كلفه بتصوير مشهد أو مشهدين، ووضع اسم بيلايف إلى جانب اسمه في التيترات. وبعد أن حصل فيلمه على الاعتراف، انتقل بيلايف مباشرة إلى تيموشينكو: فقد كان

هناك نقص بعدد المصورين. كان سلافوشكا (هكذا كان الجميع يسمونه دائماً) طيباً للغاية ومستعداً لتقديم المساعدة في أي لحظة، وقد قدم الكثير لمسكفين، إلاّ أنه لم يستطع أن يكون أستاذاً. "حصل بيليايف على الأساس التكنولوجي من مدرسة فيريغو - داروفسكي (من مقال نقدية لفيلم "غاز نابليون": "... أول كلمة صائبة تقنياً "سيف زاب كينو")، وتجلت مقدراته الفنية قليلاً في الأفلام التي صورت مع تيموشينكو و ف. ر. غاردين. ساعد اللقاء مع المخرج القريب روحياً يه. ف. تشيرفياكوف على تفتح الموهبة الشعرية. وأصبح فيلم "غاز نابليون" بمثابة مدرسة مفيدة في تصوير اللقطات الخطرة (الخدع السينمائية)، كما أنه أكسبه أصدقاء جدداً... بيليايف مساعد المخرج فلاديمير بيتروف، والمتدربة من معهد الفن السينمائي راشيل ميلمان، كما وتعرّف على المصور آ. د. دالماتوف، الذي كان يساعد بيليايف على تصوير اللقطات الخطرة "الخدع"، (ولم يذكر اسمه في التيترات).

لقد ذكر في البطاقة الإبداعية لمسكفين ثلاثة أفلام عمل فيها بصفة مساعد. ويجب الافتراض أن عددها كان أكثر، وبالإضافة إلى ذلك شارك في أعمال تصوير فيلم وثائقي، استدعي للعمل فيه مصورون ومساعدون، ولو لليوم الذي لا يوجد فيه تصوير أفلام. وهذه كانت مدرسة أيضاً للجدارة وبراعة التصوير في مختلف الظروف. تعرف مسكفين في صيف عام ١٩٢٥ على بودوفكين وغولوفنيا اللذين كانا يصوران في لينينغراد "ميكانيكية دماغ الرأس"، وتصادق معهما. في المعمل، كانوا يعتبرون أنه من غير اللائق إعطاء أي مصور خبير من موسكو من أجل تصوير "فيلم علمي". لقد أرسلوا مساعداً؛ صور غولوفنيا ومسكفين تجارب علماء الفيزيولوجيا بكاميرتين.

ماذا استفاد مسكفين من سنة الدراسة الأولى؟ أصبح لديه أصدقاء جدد، سينمائيون قليلو الخبرة مثله. تناولت الأحاديث والنقاشات التي كانت تدور حول مائدة الأصدقاء التي كانت ما تزال غير عامرة، عدم مقبولية السينما القديمة، وولّد ذلك تصوراً مشوشاً حول ماهية السينما المنشودة. كان المصورون الذين عمل معهم موهوبين ليس بذات القدر. لاحظ المساعد المراقب الفرق بين طريقة يفريموف الرصينة والرتيبة وبين الرغبة الواضحة

لدى فيريغو-داروفسكي لتنويع (لإغناء) الصورة (مثلاً في التصوير الليلي "ميشيك ضد يودينيتش")، أو المحاولات الخجولة لبلياف للقيام بمقابلة بصرية بين مسارح (مشاهد) لينينغراد والمسارح الأجنبية. هذا أيضاً كان بمثابة مدرسة. وعلى الرغم من ذلك لم يستطع مصورو شركة "سيف زاب كينو" أن يصبحوا معلمين حقيقيين. ولكن "بالنسبة للشخص المقدر له أن يصبح فناناً يكون الأمر سيّان أكان تعليمه منذ البداية جيداً أم سيئاً"، إنها كلمات آ. شنابيل أوردها في كتابه غ. نيغاوز، أما من فهمه بشكل أفضل فهو المعلم، وهذا أمر مهم بالنسبة للمبتدئ.

أما التعلّم بالمعنى الرفيع بالنسبة لاندريه مسكفين فهو التعلم الذاتي. مدرسة العلوم وكذلك المعاهد التي درس فيها دون أن يتخرج منها، قد ساعدته على الإحاطة ليس فقط بالأسس بل وبتفاصيل الهندسة والعمل العلمي أيضاً. فهو أتى إلى السينما كمهندس مؤهل عملياً، وكان يكفي للاستمرار متابعة ما يستجد من أمور في المجالات التي تهمه والتطور العام للعلوم والتكنولوجيا. مع حبّه الفطري للمعرفة وقدرته على التقاط الأهم في كل معلومة في الملاحظات والجداول والبرامج الزمنية. ولم يكن ذلك يتطلب منه جهداً كبيراً، بل وكان يتم على هامش العمل، ودون أن يلاحظ ذلك الناس المحيطون به، إلاّ أن على سعة الاطلاع العلمية والتكنولوجية لمسكفين الناضج، كان يمكن أن يحسده الكثير من العلماء.

لم يكن في سنوات النضج أقل تبحراً في الآداب والموسيقى والتاريخ والفنون. كان المطلوب هنا تثقيفاً ذاتياً من نوع آخر، فقد كانت المعارف التي اكتسبها في الأسرة والمدرسة وشلة الطلبة سطحية وذات منحى واحد، وتتعلق على سبيل المثال بموضة "الانحطاط". كان لابد من العودة إلى المبادئ الأولية، وبالفعل بدأ بذلك بجد ودأب: كان يقرأ مجلات الفنون ويجمع الكتب والألبومات ويكثر من ارتياد المعارض والمتاحف. إن مقدرة التحليل المصقولة بالعلوم والتفكير (التعقل) السريع واستقلالية الأفكار وعدم الاعتماد على طريقة قليلي الخبرة، وفي النهاية الذوق الطبيعي لديه، كل ذلك جعله يبني سريعاً تصوره الخاص عن أسس وتاريخ الفن. منذ الخطوات الأولى في

التعلم ظهر اهتمام راسخ بالرسم. وبدراسته له فهم أهمية القدرة على "الرؤية"، وفهم كذلك أن سنة من العمل المكثف على التصوير لم تكن سوى الخطوة الأولى لاستيعابه.

لم يكن العمل يبقي إلاّ القليل من الوقت، إلاّ أنه كان يستثمر كل ساعة فراغ للذهاب إلى معهد التصوير السينمائي. في صيف عام ١٩٢٤ تم تجهيز جناح تصوير جيد. وقد "تمكن منه" غوردانوف على الفور، ومن ثم مسكفين. عندما كانت تسنح الفرصة كان يستمع إلى المحاضرات: على الرغم من تخفيض درجة المعهد، إلاّ أن المنهاج بقي على حاله، ومواد التصوير التقنية كان يدرّسها مشاهير أمثال ف. ي. سريزنيفسكي و آ. ي. بوليجايف، أما مادة التصوير الفني فكان يدرّسها الفنان والمصور ف. ف. بيرينغير. وكان المدرسون والطلاب يعتبرون اندريه مستمعاً حرّاً. بالرغم من طبعه المنغلق، إلاّ أنه تحول بسرعة إلى واحد من هؤلاء الأشخاص المولعين بالتصوير، وقد استمرت صداقته مع بعض الطلاب مدى الحياة.

قام غوردانوف ومسكفين بتكبير أفضل الصور الشخصية "أموغورسكي". تم إلصاقها على إطارات أنيقة من الكرتون الخشن غامق اللون، وعرضت في معرض فلفتت انتباه بيرينغير. ويبدو تعليقه عليها بأنها "صورة رومانسية" مبالغ بها اليوم. إلاً أنه كان قد التقط التوجه الجديد فيها: فقد رأى أنه من خلال التوجه الرومانسي الكاذب إلى الغموض في روح الانحطاط، يطل اهتمام رومانسي حقيقي بالإنسان. وقد أعجب هذا التعريف الأصدقاء، الذين تساءلوا: "كيف يمكن تحقيق "الرومانسية""؟ تقنياً كل شيء كان واضحاً: تماهي العدسات الرديئة التي تعطي صورة خفيفة وأحياناً غير واضحة والمصابيح اليدوية الصنع مع الضوء الحاد وبقع الضوء الصغيرة. في الجناح ذي العدسات الجيدة والأجهزة، أخذوا يعملون على تطوير المبدأ الذي تم إيجاده: أي حصر الشيء الرئيسي في بقعة الضوء وتعميمه، "وجعله رومانسيا" (بمطابقة الخيالات) في صورة بصرية خفيفة. وقد وجدوا ركيزة لأبحاثهم في دعم بيرينغير وغيره من المدرسين في دراسة مجلات وألبومات التصوير الضوئي. أكثر ما جذب اهتمامهم هي أعمال الاسكتلندي

د. و. هيل الرائعة بتعبيريتها والشبيهة بتقنيتها للصور المأخوذة بواسطة المكبّرة. أتى التشابه من شح الوسائل التكنولوجية، الذي كان فقراً بالمعنى المباشر لدى الطالبين في العام ١٩٢٣، في حين كان لدى هيل في أربعينيات القرن التاسع عشر فقر تكنولوجيا التصوير الضوئي التي كانت حديثة العهد. ومن الأعمال التي حازت على إعجابهم كانت أعمال الأمريكي إي. ستيكين. من خلال تطويره لخبرة هيل وبالاستفادة من "تشوش" الصورة المعروف في الانطباعية، فقد أنجز صوراً شخصية متميزة، على سبيل المثال لــ ماتيس ورودين.

رسوم وصور هيل وستيكين والتجربة الذاتية، كل ذلك فتح عيني مسكفين على الأهمية البالغة للضوء في الفنون التشكيلية. وأخذ يفهم أكثر فأكثر كيف أن إمكانيات الضوء تستخدم بشكل ضئيل في السينما. أراد نقل طرائق "الصورة الرومانسية" إلى الشاشة. ولكن كان ينبغي عليه أن يصبح واحداً من الدائمين في المعمل وأن يعمل مساعداً في فيلمين أو ثلاثة أفلام، وأن يجتاز اختباراً بصفة مصور. وهذا يتطلب وقتاً، وكان الأمر صعباً بسبب طبعه: ففي الوسط الصاخب والمبهرج للسينمائيين كانت معظم الأمور تقوم على العلاقات، في حين كان هو يجد صعوبة في التآلف مع الناس ولم يكن يجيد البحث وتمثيل دور الصديق. الأصدقاء الجدد القليلون كانوا مساعدين أيضاً. فقط بيليايف أخذ يشق طريقه بشكل مستقل، ولكن ماذا كان بإمكانه أن يفعل؟ في أفضل الحالات كان يمكن أن يعين اندريه مساعداً له في فيلم التشويق المهم "الشاعر والقيصر". ومجدداً وقف القدر إلى جانبه، ففي صيف عام ١٩٢٥ تجلت مساعدة القدر له على هيئة شابين ظهرا أمامه، لم يكن قد تعرف عليهما، إلاّ أنه بالطبع كان يعرفهما: كان المعمل بالكامل يعرف المخرجين اللذين يحملان اسماً مشتركاً "фэкс" "فيكس". كانت تهمهم صوره، وهو أراهم إياها. لم تترك أي انطباع (كوزينتسف: "لا أعتقد أنه كان فيها ما يجذب")، إلا أن مسكفين أعجب المخرجين.

إن اللقاء بين المخرج والمصور الذي أثر في مصيرهما الإبداعي، لا يحصل بهذه الندرة. كم كانت نادرة اللقاءات التي أثرت في مصير السينما

الوطنية. لعله يمكن أن تعدّ على أصابع اليد الواحدة تلك اللقاءات التي أصبحت أحداثاً في تاريخ السينما العالمية، منها: لقاء سيرغي آيزينشتين مع إدوارد تيسّيه وأوروسون ويلز مع غريغ تولاند، وإيميل فرناندس مع غابرئيل فيغيروا وميخائيل كالاتوزوف مع سرغي أوروسيفسكي. بالطبع كان يمكن أن يصبح كل من آيزينشتين من دون تيسّيه أو ويلس من دون تولاند مخرجين عظيمين، وكذلك كان يمكن أن يصبح كلٌ من فيغيروا من دون فرناندس أو أوروسيفسكي من دون كالاتوزوف مصورين عظيمين، ولكن ما كان ليكون هناك وجود لسينما آيزينشتين-تيسّيه، وفرناندس- فيغيروا، بل كانت ستبدو سينما أخرى مختلفة.

إن لقاء كوزينتسف وتراوبيرغ مع مسكفين هو من تلك اللقاءات النادرة التي أصبحت أحداثاً بالنسبة للسينما العالمية. ولعله لهذا السبب، كان تراوبيرغ عندما يتذكر ذلك اللقاء، كان يتحدث عنه بلهجة حزينة: "لا كوزينتسف ولا تراوبيرغ بل نابليون من يصنع من العريف مارشالاً.."هل ترغب أن تصبح مصوراً لدينا؟" –"ممكن". من المستبعد أن يكون المشاركون في الحدث قد أحسوا حينها بأهميته التاريخية. لعل الوصف المتحفظ لكوزينتسف ينقل مزاج المخرجين بشكل أكثر دقة: "كان هناك شيء ما يوحي بالثقة في الشكل الخارجي للشاب الذي لايشبه السينمائيين المحترفين وفي كلامه الهادئ الرتيب. وفي ذاك الوقت كان الناس يثقون ببعضهم بعضاً وغالباً من النظرة الأولى. ودون طول تفكير توجهنا إلى مدير الأستوديو...". وفي حزيران عام ١٩٢٥ تم تسجيل اندريه نكولايفيتش مسكفين مصوراً في قسم التنفيذ الفني. وقد أجاب مسكفين على سؤال في الاستمارة "من رشحك للعمل في شركة "سيف زاب كينو" للإنتاج السينمائي؟" فكتب: ورشة فيكس السينمائية.

فيكس «ФЭКС»

إذا شق طريق الهزل بجد وإلهام
يكون طريق تنوع الحركة المسرحية
طريقاً حقيقياً جاداً.

فيكتور شكلوفسكي

انطلقت كلمة فيكس مختزلة كفريق سيرك ومدوية كانفجار المفرقعات، في بيتروغراد عام ١٩٢٢ مأخوذة عن تسمية الورشة المسرحية "مصنع الممثل غير العادي (الهزلي)". كان مخترعاها وروحها غريغوري كوزينتسف وليونيد تراوبيرغ، وكانا حينئذٍ يسميان غريشا وليونا. كان لدى كوزينتسف ذي السبعة عشر عاماً خبرة فنية واسعة متنوعة: كان يدرس في مدرسة الفنانة آ. آ. إكستير، ويشرف على إخراج قطار الحملة الدعائية، وتحت إشراف يه. م. رابينوفيتش، وقّع "سماء إسبانيا" عن مسرحية مرجانوف الشهيرة "فونيه أوفيخون". ونظم مع الصديقين سيريوجا يوتكيفيتش ولوسا كابلير مسرحاً في كييف، وأخرج عدة مسرحيات. وانتسب في بيتروغراد إلى أكاديمية الفنون. دعاه مرجانوف كمخرج إلى الأستوديو لدى مسرح الأوبرا الهزلية، وهناك تعرف على تراوبيرغ وكان الأخير أكبر منه بثلاث سنوات، قادم من أوديسا حيث كان يقود هناك عناصر الكشافة ويؤلف الأشعار والمسرحيات وأسس أستوديو مسرحياً. إنهما غير متشابهين بالمظهر الخارجي ومختلفان بالطباع اختلافاً حاداً (تراوبيرغ: كنا مختلفين من جميع النواحي)، ما جمعهما هو حب المسرح والفن الجديد.

في بيتروغراد الباردة في عام ١٩٢١ لم يكونا يحلمان فقط بالفن الجديد، بل وأخذا بالتأسيس له: كانا يكتبان المسرحيات ويحضران

المخططات ويبحثان عن الحلفاء. إنضم إليهما المخرج غ. ك. كريجيتسكي "الناضج" منذ فترة ليست طويلة (أكبر منهما بعشر سنوات) ومن ثم انضم إليهم يوتكيفيتش. "في يوم ما في أوج النقاشات – يتذكر كوزينتسف - تم لفظ كلمة "الهزلية" وبدا وكأنها الأكثر تعبيراً". وبأسلوب العصر ألفوا "إعلان المسرح الهزلي"، وأعلنوه للنقاش. وانتقلوا سريعاً من الكلام إلى الفعل: ففي ٩ تموز عام ١٩٢٢ تم افتتاح فيكس، وفي ٢٥ أيلول قدموا عرض "الزواج". أطلق كوزينتسف وتراوبيرغ على المسرحية اسم "كهربة غوغول"، وألبسوا عرسان غوغول تصاميم (أزياء) مضحكة ترمز إلى البخار والكهرباء والنشاط الراديوي. ولكن كان هناك أيضاً "سيركية غوغول": المشرفان هما المهرّجان ألبرت وإينشتين، مبدأ بناء المسرحية "حبكة الخدع". في المحصلة كان ذلك "أسنمة غوغول"، بودكوليسين أصبح شارلي شابلن، وبدل الهروب من النافذة، "الغوص في الشاشة"، الذي عرض فيها مقطع من كوميديا شابلن. كان نجاح المسرحية موضع جدل، وهذا لم يزعج المؤلفين مطلقاً. كانا يعملان بسرعة وبكثرة، يكتبان المقالات والمسرحيات وقدما (عرضا) مسرحيتين لهما في المسرح الحر، وفي حزيران عام ١٩٢٣ أطلقا فيلم التشويق الهادف لفيكس "التجارة الخارجية (فنيش تورغ) على برج إيفل": حاول الرأسماليون الخائفون من المنافسة تدمير اكتشاف المهندس الأمريكي، وقد حاربته اللجنة الشعبية للتجارة الخارجية من خلال محاولة تحويل الاكتشاف لصالح البشرية. وزيادة في التمويه تم تمثيل "فنيش تورغ" من قبل إحدى الطليعيات، ولعب دورها المهرج سيرج. انتهت المسرحية بالمقاطع الشعرية: "إن أرقام أديسون القياسية في أيدي الجماهير الكادحة!".

كتب آ. ي. بياتروفسكي في مقالة نقدية: "ظهر الفيكسيون كشباب عاملين. والأكثر من ذلك: إنهم شباب جادون". أما فيكس "فمن خلال عبورهم الجاد والروحاني لطريق الهزلية في المسرح كانوا يفكرون بالسينما ويكتبون سيناريو "درب أوكتيابرينا": ناضلت الشبيبة أوكتيابرينا ضد "تيبمان" الذي أقام في البيت عش حياة قديمة، وكان بمثابة الجن الذي خرج

من القمقم، ساعده كوليدج كيرزونوفيتش بوانكاريه، المجسّد لرأس المال العالمي. كان المخرج من المحاربين القدماء ب. ف. تشايكوفسكي يدعم الفيكسيين. أعطوهم الإخراج شريطة أن يعملوا معه. وبعد التصوير الأول على السطح الزجاجي للوعاء امتنع المحارب القديم عن هذا العمل المجازف (الخطير). وبمساعدة هاوي الإحساسات الحادة فيريغو- داروفسكي أنهي الفيلم القصير. كان هناك ممثلون "غرباء" مثل تورخوفسكايا ومارتينسون، إلاّ أن الفيكسيون كانوا قد فهموا أنه لا يلزمهم مجرد فنانين ضيوف بل مجموعة (فريق عمل) يجمعه همٌّ واحد ومدرسة واحدة. بعد تحويل فيكس إلى ورشة سينما أعلنوا عن قبول مجموعة من الطلاب. تم تصوير البعض منهم في الفيلم الدعائي "ميشيك ضد يودينيتش"، حيث تم تبرير الهزل جزئياً بحلم البطل. بينت تجربة "ميشيك" أن: ليس الممثلين وحدهم، بل يجب على الفريق بالكامل أن يكون موحداً. هاهو أحد أفراد المجموعة قد ظهر وهو الفنان يفغيني إينيس. يجب إيجاد مصور: فيريغو- داروفسكي بكلمته "بماذا تأمرون؟" لم يعد مناسباً. حاولوا استدعاء بيليايف، إلاّ أنه كان مرتبطاً بوعده لتيموشينكو، واقترح استعراض صور صديقه اندريه. من المستبعد أن يكون اندريه قد شاهد مسرحيات الفيكسيين، إلاّ أنه كان على اطلاع بأفلامهم. وهم لم يكونوا ليخيفوه.

لم تكن هزلية الفيكسيين كما كانوا يحاولون تصويرها أحياناً بدوافع نزيهة، "كمرض طفولي لا يترك آثاراً". من السهل إيجاد آثار في الأعمال الناضجة لكوزينتسف وتراوبيرغ في أعمال كوزينتسف "دون كيشوت" و"الملك لير" وفي أفكاره التي لم تبصر النور، خصوصاً في "ملحمة غوغول". وبما أن جميع أعمال الفيكسيين الجادة في السينما قد تمت بمشاركة مباشرة من مسكفين، فلابد من تقديم وصف موجز لورشة فيكس وتحديد ماذا كان لدى فيكس قبل لقائهم مع مسكفين. كانوا يعتبرون أنهم هم أصحاب طلب تسجيل "براءة اختراع الهزلية"، ولكن من الواضح أنه لم يكن لديهم حق حصري. كانت الهزلية دائماً موجودة في الفولكلور والسيرك وفي فن الاستعراض وفي الكاريكاتير. شهدت العشرينيات تغلغلاً واضحاً للهزلية من مجال "الفنون

الدنيا" إلى الفنون المعتبرة تقليدياً، أي إلى المسرح (مسرحيات في. إيه ماير هولد وكوميديا السيرك "لـــ س. إيه. رادلوف")، وإلى الرسم (رسم اللوحات)، (مثل بعض أعمال فناني مجموعة OCT). مسرحيات فيكس هي تجلٍّ لواحدة من النظريات العامة لذلك الوقت.

منابع هزلية الفيكس هي الفن الشعبي والفن الحديث الذي لا هوية له والكلاسيك. يبدو للوهلة الأولى أنه تلاقٍ للمتناقضات، ولكن خلف العبارات الرنانة والأفكار التي لم تكن دائماً ناضجة لمؤسسي فيكس (أذكّر، كان عمرهم ١٦ و١٩ سنة!) كان هناك عشق للفن الشعبي، لفن الساحات المتجول ومسرح العرائس والعروض المتنقلة، وللسيرك، والعشق لمایاکوفسكي و ماير هولد، وعشق لا يقل عن ذلك للكلاسيك ولغوغول قبل أي أحد. إليكم شهادة س. آ. جيراسيموف: "... إني لكنت سأقترف ذنباً بحق الحقيقة التاريخية، لو أني عزوت تجربة فيكس لحماسة الهدم الطائش. على العكس من ذلك، نحن عدنا نتيجة لهذه الحماسة وبعزيمة لا تلين إلى الأدب الكنسي الحقيقي وإلى الكلاسيك العالمي". لم يكونوا قد عرفوا بعد سبل الوصول إلى كنوز الكلاسيكية العالمية، إلاّ أنهم يستشعرون قوة الواقعية وخيالية غوغول وسخريته وهزليته. ولعله لهذا السبب من خلال "كهربة" المسرحية أخرجوا مؤلفها إلى خشبة المسرح. وبعد أن نظر إلى ما يجري صاح مندهشاً: "حذار، مهلكم عليّ! إليك عني، إنها الوسوسة، هل تريدون أن أموت بجلطة قلبية. إذ كان هذا ليس حدثاً عادياً بالمطلق!". ومن ثم مات من صدمة حقيقية. بالرغم من كل الثقة الصبيانية، كان الفيكسيون، وخصوصاً كوزنيتسف، يتصفون بالسخرية الذاتية التي تبدو بشكل واضح في التقييم المهم السلبي لهم على مسرحياتهم .

كتب ماياكوفسكي في "أنا بالذات" عن عام ١٩٢٣: "إن "ليف" هو الإحاطة بموضوع اجتماعي كبير بواسطة جميع الأدوات المستقبلية.... الملحق الشعري: الإثارة والإثارة الاعتيادية – التي هي الدعاية". الفيكسيون لم يدخلوا في "ليف"، إلا أنهم قد تقاسموا الشاعر المفضل بلا شك. في مقالتهم لعام ١٩٢٣ قيل: "إن هدف الغرابة - بسيط للغاية: تنظيم الحياة الجديدة. أما

في نيسان عام ١٩٢٤ فقد ألَّف تيوشينكو استمارة مماثلة لأسلوب الفيكس وباسمهم: "أمركة السينما (جعلها كالأمريكية) وسفيَتَة المضمون (إبقاؤه سوفييتياً)". الأمركة هي نقل شعارات الحياة الجديدة إلى الشاشة، واستيعاب تكنولوجيا السينما الأمريكية، وإمكانية المونتاج وأداء الممثلين.

كتب يو.ن. تينيانوف عن الفيكس : "... المخرجون الجائعون للسينما .. لم يدرسوا في الروايات الأثرية، بل في "الهزلية" المبدئية حيث لا تزال آثار السينما كصورة، وعناصر السينما التي من شأنها أن تسمح، بدون الوجل والاحترام الزائد، ملاحظة واختبار جوهر السينما كفن ولمسة باليد" باستخدامهم خبرة عمل الإثارة المسرحية من أجل استيعاب "جوهر السينما نفسه". لم يلاحظ الفيكسيون على الفور أن زمن عمل الإثارة قد ولى. يتذكر جيراسموف كيف أن كوزنيتسف وبعد أن شاهد فيلم "الإضراب" لإيزينتشين في ربيع عام ١٩٢٥ قام بجمع التلاميذ وقال لهم: ... كل ما نقوم به معكم هنا لا يتعدى كونه لهو أطفال، لا يساوي في العموم أي قرش، هناك شيء ما أكثر جدية ..." . لم يكن النقد الذاتي لدى الفيكسيين أقل من نقد الذات بالتورية (مدح الذات بمعنى الذم). لقد وضعوا إشارة صليب (إكس) على العمل الدعائي. ولكن على العمل الدعائي وليس على الهزل. وحتى بالنسبة إلى آيزنشتاين أيضاً لم تمر دروس الفيكسيين في عمل "الزواج" وعمل "الحكيم" خاصة، دون فائدة بل كانت واضحة في عمل "الإضراب". وبعد أن فهم الفيكسيون أن الهزل ليس سوى واحد من الطرق التعبيرية، تخلّوا عن "الهزلية" كتوجه يسعى إلى اتجاه مستقل. للأسف إنهم بقوا مخلصين للتسمية.

كانوا يبحثون عن مواد لعمل جاد، قرأوا سيناريو " بحار من أفرورا" و، دون تردد، وافقوا على تنفيذه.

الميـلودراما

عندما يراد في مجال شيء ما حماسي تسميته على أنه متدنٍ نسبياً، كالدراما الغنائية، فهم يتحدثون عن الميلودراما.

أناتولي لوناتشارسكي

لم يكن مسكفين يعتبر اندريه إلا بالنسبة لأشخاص قليلين جداً وخاصة المقربين. (لاحظوا: اندريه وليس أندريوشا). لقد كان بالنسبة للجميع، ودائماً، وجهاً لوجه، أو في غيابه، كانوا يدعونه اندريه نكولايفيتش كما وأن كوزنيتسف منذ لحظة تنظيم الفيكسيين، أي منذ ١٧ عاماً، كان دائماً وبالنسبة للجميع غريغوري ميخائيلوفيتش. وكان إينيس هو دائماً يفغيني يفغينيفيتش. تعتبر طريقة التعامل مع الشخص (أو ذكره) أثناء غيابه واحدة من الشهادات الهامة بحقه. كانوا يسمون أدريان إيفانوفيتش بيوتروفسكي أثناء غيابه باسم أدريان، كان هذا الاسم مناسباً جداً للمترجم إيسخيل و أريستوفان. وذلك ليس بسبب أن أدريان – "ابن أدريا" فقط (بالمناسبة "اندريه" بالإغريقية يعني "الرجل، أو الشجاع")، بل غالباً بسبب أنه كان في بيوتروفسكي يوجد شيء ما من أشخاص البعث، بما فيهم من تنوع الاهتمامات والعبقرية في كل شيء. كان اسم "أدريان" بالنسبة لكل من يعرف بيوتروفسكي يلفظ تقريباً كما هو حال الأسماء "ليوناردو" و"مايكل أنجلو".

عمل في معمل السينما منذ عام ١٩٢٨ رئيساً لقسم السيناريو، بعد أن أصبح عملياً المدير الفني له على الفور، ولكن ظهر هنا في عام ١٩٢٥ مع سيناريو "بحار من أفرورا"، الذي حسب رأيه لم يكن أحد يستطيع

إخراجه إلا فيكس. تاريخ (قصة) فانيا شورين العنصر في الأسطول الأحمر (أصبح فاراً بسبب عدم الانضباط وتورط في "عصابة" سرقة، ثم أدرك خطأه وعاد إلى "أفرورا")، تم تقديمها بطريقة الميلودراما. كان بيوتروفسكي يعمل كثيراً على الاستقلالية وكان يعرف مطالب المشاهد العامل لذلك فقد لجأ إلى الميلودراما كفن سهل التقبل مع توزيع واضح لقوى الخير والشر. وكان يذكِّر المخرجين أثناء التصوير: "لا تنسوا.. ليكن مؤثراً". تحدث تراوبيرغ عن هذا في أمسية ذكرى بيوتروفسكي عام ١٩٧٨ وأضاف: "أما نحن فالشيطان لم يكن يعرف ماذا نصور، ولم نكن نفكر بالمطلق بدرجة التأثير". ما الذي شد انتباه ورشة فيكس في السيناريو؟ أولاً .. "الفن الهابط" لقد كانوا أنصار هذا الفن الثابتين. وثانياً: الإمكانيات الحماسية للميلودراما، ثالثاً: بفتحهم مخرجاً إلى فضاء الحماس، فقد مكنهم السيناريو من الاستفادة من خبرة الهزلية في المرحلة الجديدة، الذي عبر عن جوهرها بشكل دقيق لدرجة الحكمة يه. س. دوبين: "ليس الغريب، بل الذي هو غير عادي". فبدلاً من الغرابة المقصودة للهزلية في "أوكتيابرينا" و"ميشيك"، هم يراهنون الآن على العرض القريب من الحقيقة للحياة التي هي هزلية بحد ذاتها. وحياة قاع المدينة المولودة نتيجة تناقضات السياسة الاقتصادية الجديدة.

الميلودراما المفجعة أحد أنواع الفنون الأساسية في سينما ما قبل الثورة. حاول فيسكوفسكي وغاردين ومعلمون آخرون دون طائل إضافة مضمون جديد إليها. وبتصديهم للميلودراما كان الفيكسيون قد أعلنوا الحرب عليهم في أراضيهم (في عقر دارهم)، لذلك فهم لم يفكروا بالتأثير العاطفي، والصدام التقليدي غير المرتبط بزمن بين البطل والشرير قد عززت بالتباين الاجتماعي "أفرورا" و"خازي"، وحطام الصالونات والمبالغة في الأداء المسرحي لنجوم السينما ما قبل الثورة قد وضعت في مقابل لعبة مضبوطة عاطفياً قائمة على حركات مختصرة ولكنها معبرة. لذلك فقد لعب دور فانيا طالب ورشة فيكس الذي لا يشبه نجم بيوتر سوبوليفسكي. ولذلك فهم كانوا يبحثون عن وسائل تعبيرية جديدة، كانوا

يبحثون عن مصور وفنان غير مصابين ببلاء ميلودراما الصالونات. بالنسبة لفيكس، كان فيلم "البحار و"أفرورا" بمثابة استمرار للصراع ضد الفن القديم، النضال من أجل حياة جديدة. ماذا بالنسبة لمسكفين؟

بعد أن أمضى عاماً في المعمل، فهم هو أيضاً ضرورة تجديد (بعث) السينما وفهم بالطبع أن سيناريو بيوتروفسكي يمكِّن من البحث عن سبل جديدة. إن مثل هذا الهاوي الغريب بطبعه، يمكن أن يشده سيناريو برحلة (ولو في تراموای) إلى عالم غريب لملاجئ وأوكار اللصوص. وعلى الرغم من كل شيء ليس هذا هو ما حدد قراره. في تلك اللحظة لعله كان سيقبل بعرض أي مخرج (ليس مصادفة، أن يوافق قبل الانتهاء من تصوير "البحار" على تصوير "التاسع من يناير" مع فيسكوفسكي)، فالمهم بالنسبة له كان الوقوف وراء الكاميرا ليس كمساعد بل كمصور.



التصوير الأول

من المعروف دائماً أنه ليس من السهل كتابة السطر الأول وأن أهميته كبيرة. كما لو أن الكاتب يضع روح القصة وطريقة إدارة الأحداث.

غريغوري كوزينتسف

وهكذا، توجهت فيكس إلى مدير المعمل. كوزينتسف: "إن الاقتراح بتعيين الشاب في فيلمنا التالي قد أثار الانزعاج. إلاّ أنه ليس من السهل التخلص منّا. فبعد مناقشات طويلة انتزعنا موافقة بأن نصوّر معه بعض اللقطات على سبيل الاختبار. سُلّمت الكاميرا لاندريه نكولايفيتش مسكفين بضمانة رواتبنا". نقرأ في عناوين الكتاب المؤلف في بداية الخمسينيات عن ذلك ما يلي: "ظهور مسكفين. أي معجزة جمّعتنا جميعاً. صور مسكفين الفوتوغرافية. الاختبار الذي وُضع فيه. شقراء بالضوء الخلفي مع الحركة، لقطة مقربة". يبدو أن العينة السينمائية أرضت المخرجين والإدارة كذلك. وبعد ذلك بدأ التصوير الأول. أطلق كوزينتسف على هذا التصوير، مشيراً إلى أهميته مقارنة مع أهمية السطر الأول، تسمية: السائرين على الحبال في احتفال ليلي. كتب تراوبيرغ: "التصوير الأول... تم على الجبال الأمريكية في بيت الشعب". توجد رواية ثالثة. خلال محادثة جرت عام ١٩٧٧ مع تراوبيرغ لم أتحاش الحديث عن التصوير الأول. لقد أكدت كلمات كوزينتسف: "كان المشهد الأول تصوير السائرين على الحبال، إلا أن من كان خلف الكاميرا لم يكن مسكفين بل بيليايف: "مسكفين كان موجوداً بالطبع في هذا التصوير، ومن الواضح أنه شارك بشكل ما في حل مسائل الإضاءة، إلا أن من كان يصور هو سلافوشكا".

ما هي الرواية الصحيحة؟ لم تحفظ الوثائق. لم يكن غوردانوف موجوداً في التصوير، إلا أنه من خلال معرفته ببيليايف قال: "سلافوشكا كان بالطبع موجوداً في التصوير الأول لاندريه، إلا أنه لم يكن خلف الكاميرا، بل وقف جانباً" (منذ ثلاث سنوات كان بيليايف يقف إلى جانب غوردانوف الذي كان يصور اللقطة الأولى من فيلمه الأول). لودميلا سيميونوفا التي أدت دور فاليا، كانت تذكر مسكفين جيداً في لقطات (صور) الجبال الأمريكية (لا يمكن نسيان ذلك)، إلا أنها لم تكن موجودة في تصوير مشهد السائرين على الحبال. هناك أساطير (مقولات) أخرى تعتبر أن التصوير الليلي المسمى "أسطورياً" هو بمثابة التصوير الأول لمسكفين. ويمكن كذلك اعتبار أن التصوير على الجبال الأمريكية لا يقل أسطورية: وليس مصادفة أن كتب المصور ل. ف. كوسماتوف بأن ذاك التصوير قد سبب حينئذ ببساطة نجاحاً باهراً. هل من المهم إلى هذه الدرجة معرفة ما كان الأول؟ إذا تذكرنا "السطر الأول"، فنعم، مهم. ويظهر سؤال آخر: "أي من عمليات التصوير حددت روح القصة؟".

من أجل تنفيذ التصوير الليلي تم شد الحبل فوق الحشد. وطلبوا منهم الإكثار ما أمكن من التدخين. كان شعاع البروجكتور القوي يتحرك من عمق اللقطة ليس باتجاه الحشد بل أعلى منه بقليل بحيث يلامس الناس قليلاً في حده السفلي. كان الشعاع بحركته البطيئة يرسم حركة الرؤوس، فبدا أن أعداد الناس ضخمة. أما الدخان المخترق (المضاء) والخيط المبقع بالضوء وجسم الراقصة مع المروحة المضاء بضوء خلفي، كل ذلك خلق جواً رومانسياً غير عادي. نشأت صورة شعرية. لقد كان لدى كوزينتسف كل الحق في أن يكتب: "تبين أن السطر الأول مهم سواء للفيلم بالكامل وكذلك للأعمال اللاحقة. لقد تيقنّا من فكرة أنه فيما يتعلق بخصائص الصورة بحد ذاتها وبالجودة البصرية للصور في السينماتوغرافيا هنالك إقرار ما يشبه إبداع الكاتب في الأدب...". هل يعتبر وجود بيليايف في هذا التصوير أمراً مهماً؟ المهم هو أن مسكفين بلا شك شارك فيه وبفعالية.

التصوير الثاني: فانيا وفاليا على الحبال الأمريكية. المشهد ليلي أيضاً، ولكن لم تضأ المساحة الواسعة بل تم تصويرها نهاراً. كان الممثلون يجلسون

على مقعد القسم الأخير من العربة، وكان مسكفين يقف في القسم الأول إلى جانب الكاميرا المثبتة على المنصب، وظهره باتجاه الحركة. كانت العربة تتحرك بسرعة كبيرة صعوداً وهبوطاً وتتحرف (وتميل) على المنعطفات الحادة، ولكي يتمكن من الوقوف على قدميه متوازناً وتدوير يد الكاميرا بشكل سلس، كان لا بد من التحلي بأعصاب قوية وقوة خارقة. اصطدم مسكفين في منعطف حاد وتشوه وجهه، إلا أن الكاميرا لم تهتز. بعد ذلك أدار وجهه باتجاه الحركة (نحو الأمام)، وصور السكة المتجهة نحو الكاميرا، والتي تكشف على المنعطف مشهداً لقلعة بتروبافلوفسك. بعد هذه الصور، تشجعت الإدارة وأعطته الكاميرا بضمانة راتبه الخاص.

إن المشهد على الجبال الأمريكية، سواء من حيث الموضوع أم من حيث كشف الإمكانيات، لم يكن له أن يرتقي إلى مستوى "السطر الأول". إنه مجرد حدث واحد وليس الرئيسي في سلسلة من الأحداث التي أدت إلى تأخر فانيا في الوصول إلى الباخرة. كانت لقطات الراقصة على الحبال أقل أهمية بالنسبة للموضوع، ولكن يوجد فيها صورة بصرية لبيئة احتفال ليلي. لعل اللقطات العديدة لفانيا وفاليا على الجبال الأمريكية كانت مناسبة في المونتاج العام للمشهد، إلا أن الفيكسيون لم يكونوا قد تعلموا بعد تقييد أنفسهم، وما كانوا ليفرطوا بالمشهد المصور بمهارة، فوضعوه في الصورة بشكل كامل تقريباً، على الرغم من أنها وبسبب الضوء النهاري المتشتت كانت تختلف بشكل جلي عن اللقطات المسائية والليلية المجاورة، ولم تكن تنسجم مع طبيعة وإيداعية مشهد الاحتفال. كان في ذلك محاولات لرؤية الصورة المجازية لقفزات وسقطات فانيا فيها. توجد في الفيلم الكثير من الاستعارات المجازية (الأكثر وضوحاً منها: تحوّل العجلة اللعينة إلى ميناء للساعة التي يحاول فانيا إيقافها)، إلا أن الجبال الأمريكية لم تكن تشكل مثل هذا المجاز، بل كانت تدفع لإجراء مقارنة أخرى: "بالطبع يوجد في الفيلم هفوات وسقطات مماثلة للجبال الأمريكية المصورة فيها، - كتب يوتكيفيتش - لعل "معالجة" الباخرة كانت غير كافية، ولكن الصورة بالعموم كانت جديدة بشكل مغر. إنها انتصاركم، انتصار الهزلية وانتصار الرومانسية...". وكتب غير ذلك: "إن أداء المصور الشاب مسكفين كان جيداً".

المصور الشاب مسكفين

كما هو معروف، فالمستقبل هو من يلقي الظلال قبل وقت من قدومه.

آنّا أخماتوفا

كان مجال ردود الأفعال على العجلة اللعينة (هكذا كان يسمى الفيلم عند عرضه على الشاشة) واسعاً بشكل غير اعتيادي: من الانتقادات الهدامة إلى الإعتراف الكامل واعتباره من انتصارات السينما الفنية (في بداية عام ١٩٢٦ كان سجل الإنتصارات يشمل "المدرّعة بوتيمكين" و"العجلة اللعينة" و"خليج الموت" وبعد ذلك أزاح فيلم "الأم" الفيلمين الأخيرين). أثنت مجلة "كينو فرونت" على مسكفين، إذ كتبت أن "المصور الشاب صوّر فقط فيلماً واحداً، إلا أنه يمكن اعتباره مصوراً رائعاً. عند تقديم الفيلم عرضت شاشات السينما السوفييتية صور بيوتروفسكي والمخرجين، ولكن بعد هذه المقالات النقدية ظهرت صورة مسكفين أيضاً.

هل هذا المديح مستحق؟ بلا شك، ولأنه وبصرف النظر عن جميع الثغرات، كان لعمله فضل كبير: كان يبحث مع المخرجين والفنان، وغالباً ما كان يجد حلاً شكلياً. من بين الحلول التي أوجدها فضلاً عن لقطات الاحتفال التعبيرية من حيث التباينات الضوئية والحركة، بل اللقطات المعبّرة للينينغراد منتصف العشرينيات، غير الاحتفالية، غير المنفتحة، الخالية من التماثيل والساحات الشهيرة. لقد كانت، إن صح التعبير، مدينة مأهولة تحمل آثار التدمير الحاصل منذ وقت قريب والمعبر عنها بشكل مجازي من خلال البيت السكني "خازي (хазы)" بفتحات نوافذه الفارغة التي ليس فيها حتى إطارات النوافذ، وكانت هذه الآثار كأنها تذوب في اللقطات الشاعرية للشوارع الصباحية التي يلفها الضباب. إن "إبداع المؤلف" الكامن في الصورة عمل من

فيلم العجلة اللعينة فيلماً مرحلياً (انتقالياً) لسينما لينينغراد: "هنا تصبح السينما فناً له بنيته المجازية الخاصة ولغته الخاصة أيضاً" (بليمان). "نعم إنها تتحول، ولكنها لم تصبح بعد": فإلى جانب الشكل المفصل للاحتفال، و"خازي"، و"استوديو الرقص" (الأفضل من حيث الإخراج ومن حيث التصوير)، توجد في الفيلم لقطات "غير معبرة"، إنها ببساطة "مصورة" فقط. إضافة إلى ذلك لم تعارض البيئة الصارخة الهزلية في جوهرها لـــ "хазы" الشكل الفني المعبر للكيان الجديد، على الرغم من أن بحارة الجيش الأحمر وأفرورا يرمزان له. والأمر هنا ليس في كون الباخرة غير "معالجة" بشكل كاف.

كانت فكرة تكوين فريق (جماعة) واحدة من الأفكار الرئيسية لفن العشرينيات، ولعلها الأكثر أهمية. كانت "مدرعة بوتيمكين" العظيمة بشعارها "الفرد من أجل الجميع والجميع من أجل الفرد"، تشكل ذروة (عقدة) هذه الفكرة. أثبت بيوتروفسكي هذه الفكرة "من الجانب المقابل": بعد أن انفصل فانيا عن الفريق وجد نفسه "في القاع". عصابة اللصوص ليست فريقاً، بل تجمع أفراد، حيث يعمل كل منهم "من أجل نفسه". إن الفيكسيون، من خلال محاولتهم تعزيز التباين بين الفريق والعصابة، قد قدموا البحارة بشكل غير قابل للفصل (فهم جميعاً في لباس موحد ووجوههم متشابهة)، وأعطوا خصوصية مطلقة لأهل "القاع" من خلال تقديم شخصية نموذجية هزلية غير عادية. عمل مسكفين على تضخيم التباين أكثر فأكثر: "مستخدماً خبرة "الرومانسية الفوتوغرافية"، صور اللصوص بقوة بالغة. كانت صور البورتريه الليلية على خلفية سوداء، مع لمعان بقع الضوء من الخلف ومن الجانب هي الأكثر تعبيرية. وإلى جانبها تضيع بشكل واضح صور المشهد العام الملتقطة لأنساق البحارة على متن "أفرورا" أو مرورهم بمجموعة متراصة في نزهة ليلية. لا ينقذ الموقف المشهد الضخم المعبرّ أيضاً ولكنه الوحيد، لأحد البحارة على خلفية الأفيشات. يلاحظ غياب الخصوصية، وعدم التمايز في مجموعة بحارة الجيش الأحمر حتى في مشاهد الإبحار الخارجي لـــ"أفرورا"، والصدامات مع الفاشيين الذين يستخدمون الوثائق المسروقة من فانيا في "خازي" من أجل استفزاز البحارة السوفييت. كانت معرفة المخرجين بالحياة سيئة، كما أن ديكورات إينيس (وهي بالعموم ممتعة جداً) لم تشكل صورة المدينة الشمالية

الساحلية. ووضع مسكفين أيضاً يده في ذلك: حتى من حيث الصورة كانت هناك مشاهد مصورة على نحو أضعف "وأكثر رمادية" من المشاهد الأخرى.

إن المزاج الأساسي لم يوضع من قبلهم بل من قبل مشهد الاحتفال الشعبي. نقلته فيكس من حديقة هادئة متطرفة كما كان في السيناريو إلى حديقة بيت الشعب، إلى إمبراطورية "الفن الهابط": السيرك، الاستعراض، الألعاب البهلوانية، ومن المرايا المنحنية إلى الجبال الأمريكية. كان يقدم هناك شخص - لغز سرّي، يعمل كعمل إضافي رئيساً للعصابة (الدور الكبير الأول لجيراسيموف). عمل الفيكسيون بإلهام على المشهد وعمل مسكفين المستحيل مستشعراً هذا الأمر: صوّر ليلاً وكان يفتل بلا نهاية على العجلة اللعينة، وبالكاد كان يقف على رجليه في عربة الجبال الأمريكية. في لقطات الاحتفال الليلي وكذلك في الكثير من الصور الأخرى لسيميونوفا وجيراسيموف واللصوص والمناظر الصباحية للمدينة والمشاهد العامة للرقصات والأوركسترا، في "أستوديو الرقص"، أظهر مسكفين مهنية نادرة بالنسبة لمبتدئ، وفهماً صحيحاً لفكرة المخرج.

بلا شك أن العجلة اللعينة فيلم مضطرب وليس عبثاً أننا كتبنا عن الأخطاء والعثرات فيه. عند مونتاج الجبال الأمريكية جرى حديث عن فقدان الإحساس بالأبعاد. في الصف ذاته ظهر الشعار المدور في أول لقطة (كتابة "أفرورا" على متن الباخرة). وكان لهذا الأسلوب من سينما ما قبل الثورة الحق بالوجود، وقد استخدمه كل من غريفيت في فيلم "التعصب"، وآيزنشتاين في فيلم "المدرعة بوتيمكين"، كما أن فكرة فيكس مفهومة: فموضوع الدائرة قد فعل فعله في ذروة مجال العجلة اللعينة. فقد كان مسكفين يشير إليه ليس في مكانه الطبيعي فقط (فانيا بالقرب من النافذة في القمرة)، بل وفي المشاهد العامة للباخرة أثناء تنقلات فانيا وفاليا في المدينة (في الحقيقة هنا ليس بواسطة الشعار بشكل صارخ، بل بتظليل زوايا اللقطة). كان تبديل الأسلوب بمثابة "مرض الطفولة"، وتم التخلص منه في الفيلم الأول لفيكس ومسكفين. وعندما يشاهَد فيلم "العجلة اللعينة" اليوم مع العلم بما آل إليه طريق مسكفين فإن ما يثير الانتباه ليس أمراض الطفولة والهفوات والعثرات، بل اللقطات التي يُرى فيها خبير المستقبل. ففيها استخدام بشكل مدبّر الضوء وتباينات الضوء والظل وهناك محاولات لخلق تكوينات معقدة (تفاصيل

ضخمة في المستوى الأول تطغى على جزء من اللقطة، واستخدام المنظور الذي لا يزال خجولاً) ومحاولة جعل خلفية اللقطة حيوية، وهذا ما تحدث عنه كوزينتسف بإيجاز ودقة: "ليست على الشاشة "أماكن الفعل" بل "أماكن فاعلة". إن هذا ليس سوى "ظلال المستقبل"، إلا أنه قريب: انتهى تصوير العجلة اللعينة في تشرين الأول، وفي آذار كان قد بدأ تصوير "المعطف".

حتى إن خصوصية مسكفين تجلت خلال العمل على الفيلم الأول. ولعل الأهم هو الثقة بالذات غير المبررة عند مساعد بخبرة عملية ليست كبيرة. لقد أراد أن يعاد صباغ الشقراء البلاتينية سيميونوفا لتصبح سوداء الشعر. اعترضت الممثلة التي كانت تعتز بلون شعرها غير العادي. والمخرجون لم يجربوا للدور سوى الشقراوات. أما مسكفين فقد كان بحاجة إلى تباين خارجي بين فاليا وفانيا ذي الشعر الأشقر. وقد أصر على رأيه لمصلحة الفيلم. في معرض حديثها عن ذلك تطرقت سيميونوفا إلى علاقات المصور مع فيكس: "كان يتجادل معهم، وإذا لم يعجبه أمر ما كان يدافع عن رأيه. كان إنساناً مستقلاً جداً". لم يكن المخرجَان ليني العريكة بالمطلق، وكان لديهما كل الحق بأن يعتبرا نفسيهما سينمائيين أكثر خبرة. "لم يكن ذلك من باب الوقاحة بل كان ثقة بالنفس... كانت تدفعني هذه العبقرية المساوية للثقة بالنفس" هذه كلمات ماير هولد عن الانتساب (إلى السنة الثانية مباشرة) في كلية الموسيقى "الفيلارومنيا"، وهي مناسبة جداً لمصور العجلة اللعينة. كانت العبقرية المساوية للثقة بالنفس لديه تماماً كما العبقرية الفنية والتقنية والإنسانية. يدخل في مفهوم العبقرية الإنسانية القدرة على اختيار الأصدقاء. سأسمي أولئك الذين تصادق معهم مسكفين في فيلم العجلة اللعينة: الفنان إينيس، مساعد المخرج بوريس شبيس، المصور يفغيني ميخائيلوف (ومعهم فقط، رفع الكلفة في الحديث). كانت العلاقات مع كوزينتسف وتراوبيرغ علاقات صداقة حقيقية، ولكن مع الاحتفاظ بمسافة معينة.

بصرف النظر عن الشخصية المستقلة لمسكفين، لم يعد الفيكسيون يتصورون العمل مع مصور آخر. أما هو "الجائع جداً" والذي لم يشبع من الفيلم الأول، وقبل أن ينهي تصوير لقطاته الأخيرة بدأ بالعمل على الفيلم الثاني.

التاسع من يناير

إلا أننا لن نحاول تغيير حياة الناس العظماء، إذ أن لهم الحق بسعادتهم الخاصة وتعاستهم الخاصة...

فيكتور شكلوفسكي

في حزيران عام ١٩٢٥ درست اللجنة التنفيذية المركزية لعموم روسيا فتسيك (ВЦИК) الخاصة بإحياء ذكرى عام ١٩٠٥ سيناريو "عام ١٩٠٥" لكاتبه ن. ف. آغاجانوفا وسيناريو "التاسع من يناير" للكاتب ب. يه. شيغوليف، واختارت الأول، وكلفت آيزنشتاين بإخراجه. في ١٥ آب بدأ الموسكوفيون العمل في لينينغراد: صوّر ليفيتسكي ليلاً على ضوء البروجكتورات لقطات "بطرسبورغ الميتة". يمكن القول بكل ثقة: لقد كان مسكفين يتواجد معهم في مكان التصوير، كانت الصور الليلية نادرة، وكان من المفيد له مراقبة عمل مصور لديه مثل هذه الخبرة مثل ليفيتسكي. وفي النهاية كان آيزنشتاين يثير اهتمامه.

لا يجدر أن نقدم لأناس عام ١٩٢٥ معرفتنا لما حصل فيما بعد، إذ لم يكن أحد حينها يستطيع القول أن اللقطات المصورة في لينينغراد ستصبح "الخطوة الأولى" نحو فيلم أفضل لجميع الأزمنة. إلا أن مسكفين كان قد شاهد فيلم "الإضراب"، ولم يكن بمقدوره في الحل التشكيلي، وعلى الرغم من كل حرفية مصوره السينمائي تيسّيه، إلا أن يلاحظ وجود اليد الواثقة للمخرج الفنان. وكان على علم بموقف الفيكسيين من آيزنشتاين، وسمع رأيهم عنه كإنسان. ومع اهتمامه بالناس فإن مثل هذا الإنسان والفنان يجب أن يكون في موضع اهتمامه. وعلى ما يبدو أنه في آب ١٩٢٥ حصل تعارف شخصي: قدّم الفيكسيون لآيزنشتاين مصورهم القليل الكلام، ومن ثم تتقاطع طرق

مسكفين وآيزنشتاين أكثر من مرة. عندها حصل ذلك للمرة الأولى على المستوى الشخصي والإبداعي: فقد شارك كلاهما في إنجاز أفلام لمناسبة الذكرى السنوية لعام ١٩٠٥.

على الرغم من قرار اللجنة التنفيذية المركزية لعموم روسيا، فإن "سيف زاب كينو" لم تتراجع بل كانت على عجلة من أمرها لتقدم خلال نفس الفترة فيلم التشويق. وما كاد فيسكوفسكي ينتهي من فيلم "منارة الموت"، حتى تم تحديث العمل بـــفيلم "التاسع من يناير". ولكن فيريغو- داروفسكي كان مشغولاً، وعيّن بدلاً منه المصوران السينمائيان آ. د. دالماتوف، و آ. ك. كيون (في فيلمه "الجلادون" كانت قد جرت حادثة الإعدام في ساحة القصر دفارتسوفايا). في الأول من أيلول بدأ التصوير. لم يعجب عمل كيون فيسكوفسكي، وتم إبعاده على الفور تقريباً. وكان يجب تثبيت دالماتوف، وهو الأقل خبرة من كيون. في نهاية أيلول تم إشراك مسكفين بناء على طلب دالماتوف غالباً، والذي كان يعرفه من خلال فيلم "غاز نابليون"، وقد يكون بسبب عدم وجود مصورين آخرين غير مشغولين. بقي تشطيبات في التصوير على باخرة "أفرورا" لفيلم العجلة اللعينة. سافر مسكفين لآخر مرة إلى كرانشتات في الثالث من تشرين الأول، وقد صور فرولوف اللقطات القليلة المتبقية.

كانت "سيف زاب كينو" تفتخر بـــفيلم "التاسع من يناير"، مشددة في الدعاية على المشاهد الجماعية الهائلة وعرض جميع الشخصيات المعروفة من "النظام البائد". حقيقةً كان حجم الإنتاج ضخماً، صورت المشاهد الجماعية من قبل جميع مصوري المعمل. كما وكتب عن "السرعة القياسية في العمل، وهذا غير مفهوم بالمطلق بالنسبة للغرب" (تجاوزوا غوس كينو وخرج الفيلم إلى الشاشات في الثاني من كانون الأول قبل ثلاثة أسابيع من الاجتماع في مسرح "البولشوي" حيث كان فيلم "المدرعة بوتيمكين" يعرض، ولم يخرج إلى الشاشات إلاً في ١٨ يناير). لا السرعة ولا ضخامة الإنتاج عوضتا تدني المستوى الإبداعي للفيلم. حدد الفنان آ. آ. أوتكين (المعروف جداً والذي يظهر اسمه في الدعاية قبل المصورين) المهمة الأساسية لمصنّعيه، كما يلي:

"...هي الحفاظ على الدقة التاريخية، ومن حيث الشكل على مبدأ الطبيعية". وفهم أوتكين الطبيعية على أنها الواقعية، ولكن تعريفها اليوم هو التقييم الدقيق للنتيجة: بقي الفيلم على مستوى الطبيعية الفطرية التصويرية. وعلى هذا المبدأ بالعموم عمل المصورون: كان مسكفين قادراً على تقديم الأفضل، ودالماتوف كان أكبر عمراً بثلاثين عاماً، إلا أنه للمرة الأولى صور فيلماً تمثيلياً. لعلّه يجب القول عن ألكسندر دميتريفيتش دالماتوف ما يلي: إنه شخصية متفردة جداً (سأفضح تماماً الأسطورة التي تدّعي أنه كان الأساس في "التاسع من يناير"، أما مسكفين فكان مجرد مساعد).

كان دالماتوف إنساناً ذا اهتمامات وأعمال متشعبة: ضابط خيالة، ماجستير علوم بيطرية، أديب، مصدر ومحرر مجلة "الجيش والأسطول"؛ ومصور متحمس. نال جوائز في معارض ضمن روسيا وفي الخارج. في عام ١٩١٠ أنشأ معملاً لإنتاج الأفلام السينمائية العسكرية الرياضية. في عام ١٩١٧ انتقل عقيد الخيالة قائد الفوج التدريبي إلى جانب الثورة وخدم في الجيش الأحمر، وفي عام ١٩٢٤ سُرّح وقدم إلى "سيف زاب كينو". صور الفيلم الوثائقي وعمل في المشاهد العامة في فيلم "منارة الموت". وكمصور كان يضاهي خبراء معمل السينما، وكان يلائم فيسكوفسكي جداً لأنه كان يقدم "صورة فوتوغرافية دقيقة".

بقي تصريح دالماتوف سليماً، وكتب عن التعاون مع مسكفين: "... عملنا على أسس متساوية، وكان كل منا يتسلم مهمته من المخرج بشكل مستقل" وبيّن أن الفيلم صوّر من قبله بنسبة ٦٠%، وأضاف دون تواضع مصطنع: "تتميز صوري بدقة الإضاءة وتضاريسيتها، وعمقها، وبكونها غير مقولبة". وماذا صوَّر كل واحد منهما؟ إن تحديد ذلك لأمر أصعب. يتذكر المشارك في المشاهد العامة آ. غ. زارخي (المخرج المستقبلي): "أخذ مسكفين مكاناً على سطح القصر الشتوي، وبدا لي أنا المصاب برهاب المرتفعات أن وضعيته هي الأصعب والأخطر". لم يتبق إلا جزء من الفيلم، لا يوجد إطلاق نار في ساحة دفورتسوفايا، ومن غير الممكن تقييم هذه اللقطات، ولكن ها هي وثيقة: صورة لحظة عمل في مكتب نيكولاي الثاني، مسكفين يقف خلف الكاميرا.

في المشهد العام القيصر في البروفايل والأمير العظيم فلاديمير ألكسندروفيتش في الواجهة (أنفاس)، يجلسان إلى الطاولة بجانب المدفأة. الخلفية بالنسبة لفلاديمير هو المرمر الأبيض للمدفأة. يُرى نيكولاي أمام الأجزاء المضخمة المزروعة في المشهد العام عملياً على الخلفية السوداء للجدار غير المضاء. في البداية تهيأ لي أن الخلفيات المختلفة ليست مصادفة، ولكن مع ظهور مشاهد ضخمة جديدة أصبح من الواضح أنه لا توجد هنا أي فكرة. مهمة المخرج، المصور وعامل المكياج هي إيجاد التشابه. ونحن مع نيكولاي أصبنا الهدف، لقد أدى دوره مدير الأفران يفلادوف وهو يشبه القيصر كثيراً. الاهتمام بإيجاد التشابه مع الصور جعل اللقطات مشابهة لها، وكانت (اللقطات) من حيث الإضاءة والوضعية تلبي مقاييس "كرت الفيزيت" أو "لوحة المكتب". يعتبر هذا المشهد فوزاً (عيداً) لمبدأ المذهب الطبيعي.

ولكن يوجد في الأجزاء المتبقية لقطات فيها نزعة واضحة للحل المجازي. كانت اللقطة الأفضل والنادرة في تلك الأزمنة هي اللقطة المبنية في العمق والنهائية في مشهد وصول غابون إلى المباحث. الكاميرا أمام مكتب العقيد. إلى اليمين جدار غير مضاء، وأمامه دركي يقف منتصباً. في الجانب الأيسر باب مفتوح. وغابون خلفه في العمق، والعقيد على خلفية جدار مضاء، وهما مضاءان من نافذة غير مرئية إلى اليمين. الدركي مضاء قليلاً بضوء منعكس منزلق من المكتب، والوجه غير مميز تقريباً، وبالمقابل يُرى جيداً صف الأزرار اللماعة على بزته. الدركي هو رمز لآلة الاضطهاد التي لا وجه لها، وهو كذلك "حراسة المباحث"، مما "يضاعف مراراً" من وظيفتها المشؤومة. هذا ليس كل شيء. إن وجوده الصامت يشير إلى ازدواجية وجه العقيد الذي يزعم أنه يهتم بمصلحة العمال. بكلمة واحدة، هذه اللقطة الرائعة يمكنها حتى الآن أن تزيّن فيلماً عن عام ١٩٠٥. إن مشهد صور (بورتريهات) غابون ليس سيئاً، وقد أولي اهتماماً خاصاً. لقد مثل يه. آ. برونيخين دور غابون كمصاب بالنورستينيا (ضعف الأعصاب)، أما المصورون فقد عززوا التمجيد الخارجي المفرط بواسطة حل ضوئي متباين.

من الذي صور اللقطة في المباحث أو البورتريه المعبر لغابون في الاجتماع؟ أميل للاعتقاد أنه مسكفين، خصوصاً وأنه بعد فيلم "التاسع من يناير" صور فيلم "المعطف"، أما دالماتوف فلم يصور أي شيء (عُيِّن مع بيليايف لتصوير فيلم "الشاعر والقيصر" ولكنه سُرّح في نيسان عام ١٩٢٦ لسبب تافه؛ وهناك احتمال أن الإدارة وبعد أن علمت بوجود عملية تنظيف قادمة، قررت أن الأمور ستكون أفضل من دون الضابط والنبيل السابق). وتشهد عدة لقطات جيدة على المستوى العام لأعمال التصوير، ولعل أفضلها المشهد المصور من قبل مسكفين في مكتب القيصر. لذلك سنستمع إلى سكلوفسكي ولن نقوم بتغيير حياة شخص عظيم. "المحصلة النهائية "للتاسع من يناير" كانت تعيسة بالنسبة لمسكفين. وبعد أن تعب من العمل المجهد وغير المثمر ذهب في ١٦ كانون الأول بإجازة كانت الأولى.

وبسبب عجلته لإنجاز فيلم "التاسع من يناير" فقد أخّر المعمل إنتاج الأفلام الأخرى، ولم يعرض فيلم "العجلة اللعينة" إلاّ في آذار ١٩٢٦. لذلك غالباً ما يعتبر فيلم "التاسع من يناير" العمل الأول وغير المستقل لمسكفين، والخط الصاعد لانطلاقته كمحترف. إن مسكفين ليس بحاجة إلى هذا. وفي وقت لاحق أعطى تقييماً صارماً لفيلم "العجلة اللعينة" على أنه قد صُوّر بتقنية بحتة. وهو بحق لم يكن قد فكر بالإمكانيات الفنية لفن التصوير السينمائي إلا قليلاً. طلب فيسكوفسكي أن يكون نيكولاي الثاني شبيهاً بصوره. وفتش مسكفين عن أساليب تقنية لهذه الغاية. وعندما وضع الفيكسيون مهمة خلق صوره وليس شبيهاً بثقة كبيرة ولكن دون متابعة كافية، انطلقوا من البحث عن وسائل تقنية. ولكن من أجل الحل المجازي لا يكفي معرفة التكنولوجيا بل يجب إضافة إلى ذلك أن توصل للمشاهد موقفك العاطفي مما تصوره. هذا موجود في أفضل مشاهد فيلم "العجلة اللعينة"، وفي لقطة الدركي في فيلم "التاسع من يناير" (هناك رغبة عارمة لإيجاد إثبات أن مسكفين هو من صورها). لقد أوجد الحل المجازي بصورة فطرية (عفوية)، ومن المستبعد أنه كان يدرك ما يفعل، ليس كمجرد تقني، بل وفنان أيضاً. وفي معرض تفكيره بصور الفيلم الجديد كان يجب عليه أن

يقوم دون إرادة منه بمقارنة النتائج الفنية للعمل مع الفيكسيين ومع فيسكوفسكي.

في هذا الوقت كان مسكفين قد شاهد فيلم "المدرعة بوتيمكين". إن تقارب الموضوع من فيلم "التاسع من يناير" قد أجبره دون إرادة منه على مقارنة الأفلام والتصوير على السواء. أما عبقرية فيلم "المدرعة بوتيمكين" و"ثبات عدم الكفاءة"، حسب تعريف شكلوفسكي، في فيلم "التاسع من يناير" عرضتا مشاهد الإعدامات بشكل واضح. في فيلم "التاسع من يناير" كان إطلاق النار على كل رتل من التظاهرة، وعددها أربعة أرتال، وبالتالي فإن عدد الصليات أربعة، إضافة إلى أنه تم تصويرها على نمط واحد. أما في فيلم "المدرعة بوتيمكين" فرشقة واحدة على درج أوديسا، إلا أنها قدمت بطريقة أصبحت معها تجسيداً مجازياً لمأساة عام ١٩٠٥ بالكامل. من حيث عمل التصوير، ففيلم "المدرعة بوتيمكين" هو تطوير مباشر للمبادئ التي أوجدها آيزنشتاين و تيسّيه في فيلم "الاعتصام": "التقارب الإبداعي"، البحث في كل لقطة من أجل "التعبيرية القصوى"، و"الصورة المعممة" للظاهرة المصورة. لقد صاغ آيزنشتاين هذا في عام ١٩٣٩، ولكن في عام ١٩٢٦ كانت هذه المبادئ واضحة للإنسان الواعي. وكان مسكفين من هذا النوع، واستطاع أن يقيم بشكل صحيح "سعادته" و"تعاسته"، وبعد أن عاد من إجازته في كانون الثاني فرح بالعمل الجديد مع الفيكسيين.




الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الثالث

فيلم "المعطف"

نصٌ صعب

إن جميع الحلول مسموحة لكاتب السيناريو شريطة أن يكون قادراً على تصديق نفسه.

غابرييل غارسيا ماركيز

في الخامس عشر من يناير ١٩٢٦ نشرت "المجلة الحمراء" أن شركة الإنتاج السينمائية سيفزابكينو أرسلت لشارلي شابلن برقية لتدعوه الى لينينغراد من أجل تصوير فيلم "المعطف". كان ذلك مجرد حملة دعائية فلم يكن من المتوقع موافقة شابلن على ذلك. إلا أن الفكرة لم تظهر كمحض صدفة. كان أعضاء فيكس (شركة صنّاع الممثلين غير العاديين) يأملون أن يلعب شابلن دور الشخصية الرئيسية باشماشكين في الفيلم، لذلك أكدوا على رغبتهم في كسر التقليد البصري الكلاسيكي الروسي، إلا أن الإدارة أرادت أن يستمر هذا التقليد. إن النجاح الكبير الذي حققته الأفلام السابقة "بُليكوشكي" و"الموظف الإداري" و"مراقب المحطة" لبوشكين باشتراك الفنان والممثل الكبير مسكفين في دور البطولة قد سمح بظهور أمل: قصة أخرى، رواية لغوغول عن رجل صغير سيكون ذلك ربحاً حتمياً.

طلب السيناريو من تينيانوف الذي كان قد صدر له كتاب روايته للتو "كيوخلا". وكان بقبوله وإنجازه للطلب قد أدى بذلك مفاجأتين للإدارة أولاهما: أن النص لم يكن نصاً من النوع المعتاد بل ضرباً من الخيال على طريقة

غوغول في سرد تعسفي وبدوافع قصص مختلفة. كما كانت ثانيتهما: كما فعل سابقاً بيوتروفسكي أبقى تينيانوف شروط العمل لأعضاء فيكسس. كان أعضاء فيكس يؤمنون أن عليهم تقديم أعمال وأفلام من الوقت المعاصر ولكن لم يكن هنالك سيناريوهات مناسبة، فضلاً عن أن الإدارة لم تشأ حقاً منحهم عملاً، إذ أن فيلم "العجلة اللعينة" لم يظهر بعد في صالات العرض، وكثيرون شكُّوا في نجاحه. ولبدء صناعة فيلم "المعطف" اتفق أعضاء فيكس مع الممثلين الذين ببساطة لم يتلقوا رواتبَ لقاء ذلك. كتب تراوبرغ عن هذا: "كنا سعداء عند أخذ كل ما أعطي لنا، وأخذ ما هو مكتوب بروعة، على الرغم من صعوبته علينا وإدراكنا استحالة صنعه في الاتحاد السوفياتي عام ١٩٢٦ لجعله سينمائياً، لقد أعطانا سيناريو يوري تينيانوف السعادة ". من الواضح أن تملُّك السعادة سببه انجاز جديد بالإضافة إلى أنه كانت هناك أسباب أخرى تعليمية: تجربة طلابية في نوع مختلف. ووجه تعامل جديد مع غوغول.

وكانت الإدارة في وضع صعب فهي أرادت أن تقدم فيلماً بداية مايو في عيد الفصح لأسباب غير معروفة اليوم. لم يكن هناك وقت لبناء سيناريو جديد حينها، فوافقت على الفيلم، ولكن أمَّنت على نفسها بدعوة الممثل القدير ذي الخبرة إيفان بيفتسوف لأداء دور البطولة. وقررت في الثالث عشر من يناير منح تنفيذ الفيلم لتراوبرغ وكوزينتسف مع فرض وجود بيفتسوف كمساعد مخرج، وتينيانوف كمستشار درامي.

كتب تينيانوف لاحقاً: وفيلم "المعطف " كان انفعالياً فهو يجادل بطريقة بسيطة وعقيمة "الموظف الإداري" ... ما وضع من جديد سؤال "الكلاسيكية" في السينما. ولم أضع الكلاسيكية ضمن علامات الاقتباس عشوائياً فمن بين كل المخرجين كان جلابوفسكي مع مسكفين الأقرب لبوشكين مع أنهما ذهبا بعيداً عنه تماماً، ذلك لأن طريق تحويل الكلمات إلى خداع بصري مباشرة هو طريق عقيم. لم يبق من القصة سوى المؤامرة، وتحولت مأساة هذا المدون الاجتماعي الى نكتة مدمعة. اقترح تينيانوف في السيناريو الوسيلة التالية: بحث معادل سينمائي لكلمة غوغول. من السهل اليوم الطعن في نظرية تينياتوف القائلة بأن فقر السينما(عدم وجود الصوت واللون والحجم) كان مبدأ البناء، ولكن لا يمكن نسيان أن هذا النهج ساعد السينما على تكوين وإبراز إمكاناتها. لذلك ركَّز

تينيانوف قوته ليعوض عن كلمات غوغول في كسب الديناميكية البصرية. والدخول بجرأة على الحدث والتفاصيل التي ليست موجودة في القصة. ولم يكن ذلك من قبيل التعسف، وإنما من مبدأ التكيف الإبداعي.

عندما كتب تينيانوف فانتازيا "الأم"، كتب إن. أ. زارخي السيناريو وغيَّر الكثير كذلك، إذ طرح فلنقل خيانة غير طوعية للأم. هكذا صور بودوفكين، وغوركي لم يحتج على ذلك. يمكن أن تتخيل كيف أن غوغول ربما لا يود أن باشماشكين كان يزوِّر وثائق في الفيلم. لكن، ومع وجود تقارب في المبدأ العام للأسنمة عند تينيانوف وزارخي، إلا أن هنالك اختلافاً في موقفهما. فالمشاهد قد تلقى فيلم "الأم" من خارج وجهات النظر التاريخية والثقافية، والموقف تجاه شخصيتها لم يتغير. أما الموقف تجاه بطل "المعطف" فقد تغير فأصبح مختلفاً عن موقف غوغول تجاهه، إذ حتى تشرناشيفسكي كان قد سخر من مثالية باشماشكين.

على أي نحو كان تينيانوف وأعضاء فيكس ينظرون إلى "الرجل الصغير" في السنة التاسعة للحكم السوفياتي؟ إن من قام بالثورة هم ليسوا الباشماشكيين، الكائنات البائسة المخلصة للحكم، أوالمتمردين الفارغين أو أصحاب الآخرة، بل على يد أناس مصممين. ومن هنا نشأت العلاقة مع البطل. في مرحلة مناقشة النص قال تينيانوف: "تعاطف سلبي، تخالطه شفقة". لكن كوزينتسف ذهب إلى أبعد من ذلك فقال: "التعاطف مع باشماشكين يؤخذ مع الشك، وأما الشفقة فيجب أن تكون ناضجة" (وبالمناسبة فهذا هنا مثال على اختلاف العلاقة بالنسبة للبطل من وقت لآخر ففي بداية السبعينيات وعند التحضير لـــ"غوغوليات" كتب كوزينتسف: صورت باشماشكين كآلة رسمية في عام ١٩٢٦ والآن سيكون الأكثر إنسانية لجميع البشر). أما الفنانون الشباب فما جذبهم في القصة أكثر من باشماشكين بكثير هو القوة المؤثرة المذهلة لسلطة الإمبراطورية البيروقراطية الإقطاعية التي حولت الناس إلى باشماشكينيين. نظراً لموقف العصر ولبطل غوغول، نظر تينيانوف إلى إمكانية وضرورة تزوير الوثائق، والمعاقبة بالقضبان، وخلاف مالكي أراضٍ من أجل فتاة كان أحدهم يرغب في مقايضتها مع آخر على خنزير بري. لقد صدق نفسه، وبالتالي سمح لنفسه بإيجاد حلول باستثناء شيء واحد: مع كل الانحرافات الكتابية عن غوغول، والمتطلبات التي تمليها السينما، ومراعاة العصر، إلا انه كان عليه الحفاظ على شفقة غوغولية ونمط غوغولي. وكذلك فعل.

المصور الثاني لفيلم "المعطف"

لدى كل شخص شيء ليس عند الآخرين، وعند كل شخص شاعرية مختلفة عما عند الآخرين، إلا أن تبادل الصداقة والمساعدة المشتركة يمكن أن تتيح لنا الفرصة كي نرى الجميع بوضوح وبكل الجوانب.

نكولاي غوغول

فهم مسكفين من معرفته للسيناريو وفكرة المخرج أنه في حاجة إلى نهج جديد للصورة، وإلى وسائل جديدة للتصوير. في العشرين من يناير بدأت مرحلة إنتاج فيلم "المعطف"، ولتسليم الفيلم في أواخر شهر أبريل كان لا بد من البدء بالتصوير من الأيام الأولى لشهر مارس، فكان لديهم القليل من الوقت للاستعداد. ما فرض تعزيز طاقم العمل بمصور آخر والبدء فوراً بالقيام بالتجارب وتجهيز المعدات. لم يشك أحد في اختيار مسكفين للمصور الثاني وكان أعضاء فيكس سعداء جدا مع ميخائيلوف. وبالفعل ففي الخامس والعشرين من يناير تكلم مسكفين مع برونسكي مدير المصنع السينمائي ولكنه رفض لأن ميخائيلوف كان قد عمل مصوراً فوتوغرافياً في فيلم "الديسمبريين" لإيفانوفسكي، وبالنسبة لمدير المصنع فإن الأهم في الإعلانات هو المحارب القديم وليس شباباً من ذوي تجارب محفوفة بالمخاطر. وكانت الإدارة قد دفعت مدير المصنع برونسكي ليتعامل بحذر مع تينيانوف وأعضاء فيكس. في اليوم التالي من التحدث إلى برونسكي صور مسكفين بروفا سينمائية لاختبار بيفتسوف واندريه كوستريشكين لدور باشماشكين. فاز طالب شاب من طلاب فيكس في المسابقة. ووافق مجلس الإدارة على مضض على كوستريشكين، إلا أن العلاقة مع مجموعة التصوير لم تتحسن وميخائيلوف لم يستطع أن يتفرغ من فيلم "الديسمبريين".

في الثاني من فبراير كتب كوزينتسف وتراوبرغ بيانهما مذكرين بالنضال من أجل مسكفين في فيلم "العجلة اللعينة"، وطالبا بميخائيلوف: "كمتذوق للثقافة وخبير مثلنا بالأسلوب القديم من عهد غوغول ... نحن واثقون من أن ميخائيلوف قادر على تطبيق معارفه للعمل مع مسكفين (والذي هو يريد ذلك أيضاً، وبتصميم) على إنشاء تقنية جديدة للإضاءة والتصوير". كتب مسكفين بياناً آخر وليس فقط عن ميخائيلوف بل وعن التجارب: "بحكم معارفي الجدية والمجربة خلال عملي على تصوير "العجلة اللعينه" وبناءاً على خبرتي السينمائية بشكل عام، وبالضوء على وجه الخصوص فهو عنصر لا غنى عنه في تصوير فيلم "المعطف"". ولكن بالنسبة لإدارة المصنع فهو يحتاج الى مساعد آخر الذي هو أ. إي. تيخوميروف فقط. رفض للمرة الثانية. أصر مسكفين والمنتجون عليه. أخيراً، وفي الخامس والعشرين من فبراير، جاء الخلاص: سمح لميخائيلوف بـــ "تنفيذ أعمال التصوير في "المعطف"بشرط عدم التأثير على عمله كمصور فوتوغرافي في فيلم "الديسمبريين" وبدون إضافة كبيرة لميزة تكليفه عمل كمصور سينمائي."

يقولون إن التاريخ يضع كل شيء في مكانه الصحيح. بشكل عام، عندما يطبق هذا على الأيام الخوالي، حينها يمكن التثبت من صحته. لكن في العودة إلى أيام ليست بعيدة جداً، يلاحَظ: تقييم دور الفنان لم يرتبط قطُّ بأفضل ما قدمه بل ارتبط بآخر ما قدمه. وعلى سبيل المثال بيليايف. أفلام أواخر العقد الثاني التي صورها معه تشيرياكوف قدمت ثروة طائلة في فن التصوير السينمائي. ولكن في العقد الثالث فمصير بيليايف وتشيرياكوف كان صعباً فلم يكن لديهما نجاح كبير. وانخفض ظل هذا المصير على التقييم المحرَز في العشرينيات: ففي المجلد الأول من "تاريخ سينما الاتحاد السوفييتي" ذُكر بيليايف مرة واحدة فقط، فيما يتعلق بفيلم "الشاعر والقيصر"، في سياق سلبي حقيقي (تخيلوا تقييم عمل مسكفين في الفيلم الصامت "التاسع من يناير" فقط). وكذلك الشيء نفسه مع ميخائيلوف، إذ تقاعد من التصوير السينمائي في منتصف العقد الثالث ليترقب الأوقات الصعبة في مهمة هادئة كمصور فوتوغرافي في متحف من المتاحف، إن ذلك أنقذه على ما يبدو، ولكن وفي وقت لاحق نال ما نال. لم يكن هناك من حاول تفهم مساهمة

ميخائيلوف السينمائية في العقد الثاني، وما فعله لمسكفين، وخاصة بالنسبة لـــ إف. إم. لإرملير، وقد فعل الكثير حقاً.

إن ميخائيلوف هو حفيد ناقدة فنية شهيرة، وأمينة لصالة لوحات في الأرميتاج أ.ي. سموفا، وهو ابن خالة ك. أ. سموفا. قال لي إيفغيني سرجيفيتش "كنا نعيش في بيت واحد مع عمنا، كنت ألتقي معه كل يوم ... وقد كنت قد تربيت فنياً على يديه. وبما أنني كنت على معرفة بالعديد من الفنانين في عالم الفن، لذا كان منذ الطفولة في دمي علاقة مع الفنون، والقدرة على فهم بعض منها". وقد أجبر على مغادرة قسم ل. ن. بينوا للعمارة في أكاديمية الفنون الجميلة خلال سنوات العطالة، ليبدأ العمل في قسم أمن الآثار والفنون القديمة. ساعد علمه، وذوقه الرفيع في حفظ الأعمال القيمة للفنون التطبيقية. كما وارتبط عمله مع التصوير الفوتوغرافي الوثائقي، ومن هنا، دخل باب التصوير الفني، حاصلاً على نجاح كبير، فمثلاً، صورة الزوجة (١٩٢٢) تضع بعيداً وراء ظهرها من حيث التعبير والشعور بالنسب أفضل أعمال أموغور "Amogor". لكنه كان مهتماً بالسينما. قال مرة: "كنت أعتقد بسذاجة أن الأستوديو قد يحتاج إلى أشخاص من ذوي المهارات الفنية، والمطلعين على النماذج والأزياء، الخ." لكنها لقطاته الفوتوغرافية هي التي قررت له عمله في السينما كمصور فوتوغراف. حينها كان مستوى التصوير الإعلاني منخفضاً، ورفعه ميخائيلوف بشكل ملحوظ. فلقطات الفوتوغراف لفيلمه الأول "قلوب ودولارات" كانت أعلى بكثير فنياً وتقنياً من عمل المصور السينمائي ن. ف. كزلوفسكي صاحب الخبرة. لم يستخدم وقتها إضاءة كزلوفسكي بل كان يضع إضاءته بنفسه. وفي فيلم "الديسمبريين" غير حتى ميزانسين المشهد من أجل التعبير الإعلاني للفيلم.

وكان أكبر من مسكفين. ومع أنهما كانا مختلفين من حيث الشخصية والمظهر الخارجي، ولكنهما في الواقع تصادقا بحميمية. وأوضح ميخايلوف ذلك على هذا النحو: "زوج محب للسينما، كلاهما يطمح للعمل باستخدام أساليب جديدة، والأفكار حول هذا تكون متشابهة جداً، وكأنها ذات صلة قرابة". لم يتردد مسكفين عندما عرض عليه التصوير كندٍّ له على قدم المساواة. فأصبح ميخائيلوف أمام خيارين. فهو يأمل في العودة إلى العمارة،

أو بشكل أدق، إلى ما يسمى الآن بالتصميم. لكنه فوراً قبل اقتراح مسكفين من أول مرة فقد أغوته الفرصة لمعرفة ما يملك مسكفين من إيجاد حلول للمهام الإبداعية بسرعة وسهولة، والتسهيلات التقنية اللازمة والمناسبة. وبالنسبة لمسكفين المحروم من التعليم الفني فكان له الأكثر إثارة للاهتمام في ميخائيلوف أن ثقافة الفن تسير في دمه، وأن لديه معرفة تفصيلية للمجموعات الفنية في المتاحف، والعديد من المجموعات الخاصة. بالمناسبة، كان لميخائيلوف مجموعة فنية ممتازة. أما مسكفين فكانت له مدرسة تعليم فنية ذاتية. فساعده ميخائيلوف ورفعه إلى المستوى الجامعي.

وكمصور سينمائي كان مسكفين أقوى؛ كتب ميخائيلوف بنفسه: "وبالطبع فإن دور قيادة التصوير كان على عاتق اندريه"، وبضع لقطات ميخائيلوف نفذت بأسلوب وجده وأسسه مسكفين. لكن لا يمكن التقليل من دوره، فلم يكن عليه مجرد أن يسهل عمل مسكفين في تصوير ثلاثة أوردرات (مخططات تصوير) وحسب أو حتى أن يقوم بالتصوير أو الاقتراح، الأمر المهم الذي تولاه هو ظهوره كرجل صاحب أفكار ذات صلة قرابة؛ ومعه ظهر التحدي والإقناع بالحجج من أجل الوصول إلى الحقيقة، ومعه كان من الممكن استيعاب ما قد نجح وما لم ينجح. فكان شخصاً كالمحفز المساعد في التفاعلات الكيميائية.

كان مسكفين محظوظاً من حيث الأصدقاء "المحفزين". وعمل في "المعطف" شبيس وبيتروف كمساعدي مخرج. وكلاهما كانا على دراية جيدة في علم الصورة، ولكنهما كانا لايزالان بعيدين عن فن التصوير السينمائي. فبيتروف كان يمكنه التقييم في مجال المسرح والتمثيل كما واستطاع تبليغ عمل الممثل على الشاشة، أما شبيس فجاء من عائلة ألمانية كانت قديماً تشتهر بالموسيقى لذلك فقد امتلك درجة كمال وإحساس لا تشوبها شائبة في الإيقاع، ومن خلال رد فعله استطاع مسكفين الحكم على مدى دقة زخم الحركة المأخوذة في التصوير، ومدى دقة الإيقاع التشكيلي. لذلك فإنه أثناء تصوير "المعطف" كان مسكفين وميخائيلوف وإينيس وشبيس وبيتروف لا يفترقون أبداً. لم يكن لديهم الوقت للقاء كأصدقاء أو الحديث عما هو اجتماعي بسبب العمل المجهد، إلا أن هناك أرضاً خصبة نشأت ونمت فيها موهبة مسكفين إلى أوجها.

الطريقة غير معروفة حتى الآن

كتب المؤرخ جورجيو فاساري عن فناني عصر النهضة، واصفاً أعلى إنجاز للفنان بأنه تم: "بطريقة غير معروفة حتى الآن..."

ألا تشعرون بالقلق بشأن تلك العبارة؟ أليس أعلى تكريم للفنان أنه أنجز هذه المهمة "بطريقة غير معروفة حتى الآن؟"

فسيفولود مايرهولد

في الثامن من مارس ١٩٢٦، الساعة الخامسة مساء. بناء على أوامر مسكفين أضاء زوج من الكشافات العسكرية النصب التذكاري لكوتوزوف جانب كاتدرائية كازان. كان هذا هو الأوردر الأول لـــ "المعطف"... وفي ذلك المساء تم تصوير بعض اللقطات في أماكن أخرى. انتهى الأوردر عند منتصف الليل. في السادس عشر ليلة السابع عشر من أبريل بدأ تصوير مشهد أحلام باشماشكين. في السابعة والنصف صباحاً انتهت جميع اللقطات. وفي العشرين من الشهر اكتمل المونتاج، وفي الواحد والعشرين سُلم الفيلم إلى لجنة التقييم، والنتيجة أن جاء في البروتوكول: "إن عمل التصوير في الفيلم قد بلغ إلى درجة كمال عالية، وتقنياً يمكن أن يتنافس مع الأعمال الأوروبية". في الثاني والعشرين من أبريل أرسل الفيلم إلى موسكو للجنة الرقابة، وفي الأول من مايو بدأ عرضه في صالات لينينغراد.

إن درجة عالية من كمال عمل المصور السينمائي تحققت في ظروف صعبة للغاية. سجل الفيلم رقماً قياسياً أمام فيلم "التاسع من يناير" من حيث مدة التصوير. ففي منتصف مارس تم استهلاك ستمئة متر من الشرائط السينمائية،

وفي السادس من نيسان ثمانمئة وستة وستين متراً. في التاسع من أبريل نفّذ تصوير خارجي خلال نصف يوم وليلة كاملة حتى الخامسة صباحاً وفي العاشر من أبريل تم التصوير مرة أخرى. يذكر ميخائيلوف "ومن الغريب أنه ومع الزخم وضيق الوقت، سار العمل بشكل مرح جدا وتنظيم وحميمية". كان هناك لمدة ستة أسابيع يومان اثنان فقط للراحة ويومان آخران بسبب التعطيل عن العمل، كان ذلك من أجل إيجاد بديل لمن يقوم بدور بتروفيتش (فمارتنسون لم يتمكن من الحضور)، وبسبب مرض كوستريشكين الذي ظهر في كل المشاهد تقريباً، وإنه لمن الصعب معرفة كيف تمكن من تنفيذ هذا الجهد. لم يكن الجهد أقل عبئاً على المصورَين طبعاً، فهما لم يرتاحا في أيام العطل هذه، إذ كان لا بد من وجودهما في المختبر، حيث تمت معالجة الفيلم السالب وطبع النسخة الإيجابية، كما أنهما لم يصورا بالتناوب إذ أنهما كثيراً ما صورا سوية بزوج من الكاميرات لأنه كان من الضروري الحصول على نسختين للفيلم السلبي واحدة لطباعة النسخ وأخرى للتصدير. كما كان بالإضافة إلى مهمة تصوير الفيلم مهمة التصوير الفوتوغرافي التي التزم بها ميخائيلوف فكان عليه بسرعة إظهار وطباعة ما صوره كما عليه أن يظهر اهتماماً جدياً للإعلانات المطبوعة في شركة سيفزاب كينو "Севзапкино" السينمائية. ربما لم يكن ذلك مخيفاً لو اعتبر الفيلم أحد الأفلام المتسلسلة والمليئة بالمهارات التقنية بما فيه الكفاية "كامل الأيدي"، ولكن في الواقع كان كل شيء مضاعف التعقيد لما فيه من مهمات صعبة. كان الإرهاق الجسدي، والتقني إن صح التعبير، كبيراً. وبطبيعة الحال، فكان الإرهاق الإبداعي أكبر، فسيناريو تينيانوف أعطى إشارة واضحة إلى فيلم "على الطريقة الغوغولية"، فكان على المصور العثور على أسلوب أكثر قوة وإبداعاً. عثر مسكفين على ذلك الأسلوب. ولتخيل ذلك لا بد من العودة انطلاقاً من أول أوردرات التصوير و"لتي منحت لهجة القصة".

ثلاث لقطات، أخذت في مساء يوم الثامن من مارس، كونت فيما بينها عبارة مونتاجية قصيرة وهي في الفيلم ليست معزولة لوحدها بل مذابة في سلسلة من اللقطات الأخرى. لكن تصوَّروا حالة طاقم التصوير بكامله خلال العرض الأول للمادة المصورة. حمَّلها عارض الأفلام العم كوزا طازجة

على جهاز العرض، من دون أي شطب... أولى اللقطات: باشماشكين ونصب تذكاري لكوتوزوف... صدر صوت "مرة أخرى!" أعاد العم كوزا شحن المادة بسرعة للعرض. ظهرت للمرة الثانية اللقطة الأولى... لم يكن لديهم فكرة أن هذه لهجة هذه القصة، ولكنهم شعروا، ولم يكن لهم إلا أن يشعروا بأنهم وجدوا "أسلوباً نموذجياً جديداً للتصوير والإضاءة" فلنلق نظرة على هذه الإطارات.

اللقطة الأولى - لقطة عامة، نظرة جانبية ترى نصباً تذكارياً كاملاً في الإطار، وفي منتصف قاعدة التمثال هنالك جسم صغير لأكاكي أكاكيفيتش باشماشكين وقد أُخذ منه معطفه تواً. شعاع الضوء سُلط على باشماشكين وقاعدة التمثال والثلوج التي حول التمثال. كوتوزوف البرونزي مضاء بضوء أضعف على خلفية سوداء تقريباً، وفي إحدى الزوايا يمكن رؤية جزء من أعمدة الكاتدرائية. إن للضوء ما يبرره: واضح أنه في مكان ما خارج الإطار الأمامي الأيسر وضع مصباح طرقي.

اللقطة الثانية - زاوية من أسفل، من وجهة نظر باشماشكين. شخصية المشير التي يراها الآن ليست جانبية وإنما في صورة وجه كامل وتحتل ارتفاعاً كامل الإطار. ومع رفع مسكفين الكاميرا باتجاه النصب التذكاري، رفع شعاع الضوء من قاعدة التمثال إلى هيكل التمثال فأصبح مضاءً من الأسفل، وأكثر نصوعاً، ما زاد كثافة اللون الأسود للخلفية أكثر.

اللقطة الثالثة - التمثال من الأسفل أيضاً، ولكن من الخلف بإطار أضيق. أصبح الضوء خلفياً (كونتر) فأضاء الهواء الرطب، وخلق توهجاً حول الجسم. انعكاسات قوية حددت أطراف الرأس، وطيات العباءة. كان الأكثر إضاءة في اللقطة هو الذراع الأيسر رافعاً عصا المارشال.

ثلاث لقطات معاً خلقت انطباعاً بأن باشماشكين يلتف حول النصب التذكاري، وينظر من الأسفل إلى كوتوزوف. ولكن زاوية الكاميرا في اللقطة الثالثة هي أعلى، فأصبح الجسم أكبر حجماً، وجِهة عصا المارشال التي تتجه إلى أعلى أصبحت كما لو أنها تتجه إلى الأفق الآن.

إن التصوير من الزوايا غير الاعتيادية، وتمازج نقطة رؤية الكاميرا، وبالتالي نقطة رؤية المشاهد، مع وجهة نظر الشخصية هي في الواقع ليست بجديدة، فهم كانوا يستخدمونها في سينما ما قبل الثورة نادراً. أما الجديد ففي عملية الانتقال إلى اللقطة الثالثة، حيث أن وضع الكاميرا لم يتوافق مع وضع عين البطل، وفي الانتقال غير المبرر بتأثير الضوء الذي ازداد من لقطة لأخرى. ومع أن هذا مخالف للحقيقة لكنه أظهر بوضوح شعوراً ذاتياً ورعباً متزايداً لأكاكي أكاكيفيتش. وبالالتفات حول التمثال تم إنشاء نبرة ليد متجبرة تحمل عصا فهي تنمو بالتقادم من إطار إلى إطار، وتصبح في نفس الوقت أنصع. يبدو الأمر وكأن الغضب يزيد عند التمثال البرونزي ليبدأ بالصراخ على باشماشكين (في وقت لاحق سوف تتكرر نبرة يده اليسرى).

أصبحت الذاتية في السيناريو إحدى التقنيات المستخدمة في الفيلم لتمنح إطارات اللقطات بشاعة غوغولية وعلى طريقة غوغول. فبالانتقال من صورة طبيعية إلى صورة غير واقعية، حقق مسكفين باستمرار الفكرة الرئيسية للملاحظات الأولية لتينيانوف: "لم يركز النص على الإنشاء النفسي بقدر تركيزه على الإنشاء الغريب، حيث أن البشاعة تأتي من الإفراط في الواقعية". لكن هذا ليس كل شيء، فهنالك في اللقطات فكرة أخرى ومعنى آخر سار كجرثومة وجدت نمطاً على كامل الفيلم تقريباً أعرب عنه كوزنتسوف بعد سنوات عديدة: "للرجل الضعيف وجماهير الإمبراطورية القتلى. فإن نمو الدافع النسبي عظيم". وقد خلق حجماً مناسباً للقطة الأولى (جسد شخصية ضعيفة لأكاكي أكاكيفيتش وتمثالاً قوياً على قاعدة عالية) وهذا شكَّل دافعاً سبب في تطور في لقطات تالية (وكأن المنحوتة نمت)، وتطلب أيضاً مزيداً من التطوير فيما بعد. فالمخرجون الحساسون أدركوا هذا وصوروا باشماشكين أمام أبي الهول الحجري في أكاديمية الفنون الجميلة، وعند تمثال نيقولا الأول البرونزي في ساحة القديس اسحق (لقد ذهبوا بهذه المفارقة التاريخية عن عمد، فنصب نيقولا الأول التذكاري لكلودت أقيم في وقت لاحق عن ذلك بكثير، لكنه أعلى من غيره، وينمي بقوة أكبر قيم العظمة، نعم، لقد كانت الرغبة عميقة في أن يتقابل البطل مع الإمبراطور).

وبرأي شكالوفسكي فإنه من الصعب جداً ترجمة تحديد غوغول الشفهي إلى لغة السينما: "يمكن أن يعرف شريطة أن تكون العلاقة البصرية للمخرج والمصور عن الموضوع فعالة". في اللقطات الأولى كانت العلاقة البصرية فعالة، وطريقة الترجمة إلى لغة السينما عرفت من الإطار الأول. كان المفتاح لذلك هو دور مسكفين.

لم يكن هنالك منحوتات في سيناريو تينيانوف. وكما في القصة، وبعد السرقة هرع باشماشكين إلى شرطي، ثم ركض في الشارع، وفي اللقطة التالية طرق باب منزله. في السيناريو الإخراجي وأثناء الركض ظهر التمثال في لقطة عامة، وللحظة واحدة وقف باشماشكين ثم ركض قدماً، يلي ذلك مشهد مع المهنيين: نصحوا باشماشكين بالذهاب إلى شخص مشهور. ومرة أخرى وفي نهاية المشهد تمثال: لقطة متوسطة، تمثال بطول مترين اليد تشير إلى الأفق". بالصدفة أن بدأت مرحلة التصوير بهذه اللقطات (لم يحدد ماهية التمثال في السيناريو، وكانت الخيارات في لينينغراد كثيرة جداً. توقف الأمر على كوتوزوف، فبالنسبة لباشماشكين فالتمثال يبدو وكأنه لسلطة مدنية مألوفة أكثر من منحوتة "الفارس النحاسي" أو تمثال "سوفوروف") أما تصوير لقطتين بحجمين مختلفين فليس من قبيل الصدفة، إذ أنهم شعروا بأن هنالك شيئاً ما يمكن أن ينتج جراء ذلك، وكان أهم شيء هو ما سيظهر على الشاشة. إن إضاءة مسكفين المتباينة خلقت تناقضات لازمة، ودعمت الذاتية، مشددة على قيم العظمة، وصاعدة بالصورة إلى مستوى بصري معادل لنثرية غوغول. لقد أصبح واضحاً على الفور أنه لم يعد هنالك حاجة لمشهد المهنيين الذي لم يكن عند غوغول. وإشارة يد التمثال تحولت بشكل تعبيري في عين باشماشكين إلى صرخة رهيبة ستؤدي بدورها حتماً إلى توصُّله لفكرة وجود شخص كبير، باعتباره السلطة الوحيدة التي يمكن أن تأمر جميع المخبرين الخاصين ورجال الشرطة بالبحث عن المعطف. تحقق ذلك المفهوم من خلال صورة.

ضوء وزاوية الكاميرا

أدوات بصرية
لا حصر لثروتها
حسن الجوار المفاجئ ،
الحرية والمساواة والإخاء.

ليونيد مارتينوف

بالطبع فإن الأدوات البصرية في فن التصوير متساوية. ويظهر ذلك بشكل واضح في لقطات التماثيل. أساس بناء الصورة كان "حسن الجوار المفاجئ"، تغيير في المنظور، والحجم والضوء. لكن المساواة لم تكوَّن في التوازن الكمي لجميع الوسائل في كل لقطة أو مشهد، ولا أخيراً في الفيلم. ربما فإن كل الأدوات والتقنيات التي كان يعرفها المصور في ذلك الوقت قد استخدمت في "المعطف"، فضلاً عما هو جديد، لكن في جميع المناقشات حول دور مسكفين في هذا الفيلم يذكر الضوء المسكفيني بخصوصية. ويرجع هذا إلى حقيقة أنه عند اختيار زاوية الكاميرا فيمكن للمخرجين القيام بدور نشط. إشارة يد التمثال جهة الأفق كانت في السيناريو الإخراجي، وأما فكرة رفع الكاميرا إلى الأعلى من أجل هذا فليس بالضرورة أن مسكفين هو من قرر ذلك، من الممكن أن يكون اقتراح الفيكسيين، أو ميخائيلوف، أو حتى أحد المساعدين. إلا أن الضوء كان مسكفينياً بلا منازع. الضوء بالأخص هو ما حدد موقف الموضوع البصري.

هذا يمكن ملاحظته بشكل خاص عند المقارنة بين رواية غوغول وبين السيناريو الأدبي والسينمائي وبين الفيلم. فالسيناريو سلسلة من حلقات سرد طبيعية، ولكنه يحتوي على عناصر مفرطة كان يجب أن تظهر في

الفيلم ببشاعة، في سيناريو تينيانوف كان واحد فقط من هذه العناصر كاستعارات بصرية. الفيكسيون في السيناريو السينمائي كانوا قد اختصروا العديد من القطع السردية، وبعد تجربة "العجلة اللعينة" جعلوا من الاستعارة وسيلة أساسية للتعبير. لذا فاعتزموا بداية الفيلم هكذا: فضاء واسع وفارغ يتقدمه فانوس من الأمام؛ رجل يشعل الفانوس في الشارع فتظهر في فراغات الإطار بيوت، ومن ثم يظهر جسر، لافتات الأكشاك تطير إلى أماكنها، ويظهر هناك أيضاً أناس. لكن في الفيلم كان لا لزوم لهذا كله، إذ أن انطباع كيف أن شارع "النيفسكي يحيى ويبدأ في التحرك" وعندما تأتي "لحظة في وقت سرّي لتنير فوانيس مغرية رائعة" (غوغول) هذا الانطباع أنشأه ضوء مسكفين. لقد استطاعت الصورة تقديم "طريقة غوغول" إلى درجة أنه خلال تصوير الفيلم تم تخلي المعدِّين عن العديد من الحيل والتأثيرات المجازية. فغدا الفيلم أقرب إلى سيناريو تينيانوف، كما كانت أقرب للقصة التي كتبها غوغول أيضاً.

إن "المعطف" يقوم على التباين بين النور والظل، وفي كثير من الأماكن في المشاهد الأولى (شارع النيفسكي، شخص غير مهم يمر وفتيات من "غرف الحجز")، كان التباين إلى الحد الأقصى ما أدى إلى صورة ظلية سيلوئيدية الرسم في إطارات منفصلة. ذهب مسكفين إلى ذلك معتمداً على غوغول الذي قال: "إن تأثيراً حقيقياً يكمن في كل تناقض حاد". فالتناقض الحاد المعلن منذ البداية بين النور والظل، والذي قل نوعاً ما في أماكن، وتضخم في أماكن أخرى من الفيلم كله، وضع حتى يتسنى للهذيان وموت أكاكي أكاكيفيتش (الشخصية الرئيسية) أن يتكلما بالقوة الكاملة في نهاية الفيلم. هكذا يتشكل مقياس خاص للفيلم عن طريق دراما تباينات النور. ولتشكيل هذا، عمل مسكفين ببراعة ونجاح مع الضوء الاصطناعي، وعلى المشاهد الخارجية الليلية. وكما أبقى على مستوى معين من التباين في بضع لقطات في مشاهد التصوير الخارجي النهاري. وفي مشهد العقوبة بالقضبان كان الأكثر صعوبة في اللقطات العامة: ثلوج مدهوسة، سراويل جنود رمادية فاتحة، بناء فاتح في الخلفية، يوم شمالي غير مشمس

وكلها تفاصيل تؤدي حتماً إلى نبرة رمادية متشابهة ورتيبة. وجدمسكفين حلاً: بناء الإطار بناءً يتداخل فيه الجنود فيما بينهم (وخصوصاً في المجموعة التي يتقدمها قارع الطبل)، ودمجُهم مع كتلة للزي الأسود أعطى التباين المطلوب. وزاد التباين أكثر من ذلك في الإطارات التي ظهرت الشبكة المحيطة لساحة الاستعراض في مقدمتها، وباشماشكين صاحب المعطف المعتم.

وللحفاظ على الطبيعية اهتم مسكفين بالخطوط والحدود "التقابل الحاد" آخذا بعين الاعتبار كأساس جميع التشكيل الهندسي للتباينات المتغيرة، وكان حريصا على مراعاة الحجوم ومخطط التعبير المكاني، مؤكدا على ذلك من خلال تكوين الإطار واختيار زوايا التصوير والتباين الضوئي بين المقدمة والخلفية. ساعده بهذا ديكورات إينيس المنظمة في فضاءات حادة (وفقاً للنمط العام للفيلم). كانت الديكورات موجزة ومقتصبة على الحد الأدنى من التفاصيل معبرة بذات نفسها، وبدا وكأن ضوءاً واحداً مالئاً عاماً يكفي ليكون كل شيء على ما يرام. ولكن إينيس قد التفت إلى قدرات الضوء المسكفيني أثناء تصوير فيلم "العجلة اللعينة" لذا أراد اغتنامه بشكل أكبر. وحقيقة، لقد رفع الضوء هيئة الديكورات إلى مستوى تجريدي. في فناء الأستوديو بنى إينيس في منطقة صغيرة جزء شارع، ولم يكرر أي مبنى حقيقي. وأصبح هذا الجزء يشكل كل شارع النيفسكي على شاشة العرض. ديكور القسم أصبح بفضل الإنارة وزاوية التصوير رسماً تجسيدياً للأساس البيروقراطي للإمبراطورية. الضوء المسكفيني كان عاملاً مشتركاً في فضاء سانت بطرسبورغ، فغطى كلاً من الساحات الكبيرة الفارغة مع آثارها وغرفة باشماشكين البائسة والقسم، وشارع النيفسكي.

إن الضوء الذي يزيد التباين في لقطات البورتريه هو ضوء خاطئ. لكن مسكفين وافق بين متناقضين. في معظم لقطات البورتريه وحتى في بعض لقطات بورتريه فتيات "غرف الحجز" لم تكن الظلال طرية، فاختيار اتجاه وكثافة الضوء كانا بحيث تؤكد الظلال الناتجة عنها على خصوصية الوجه من دون تشويه ملامحه. وعلى سبيل المثال في لقطات بورتريه

المسؤولين بمشهد الحلم ساعدت الإضاءة المتباينة على تحويل الوجوه إلى أقنعة وهمية. استخدم في الفيلم عدة مرات مزيج من إضاءة متباينة منخفضة بشكل غير طبيعي مع تشويه بصري للقطات بورتريه ومع زاوية كاميرا حادة أحياناً. يمكن دائماً تبرير ذلك على أساس إدراك باشماشكين. كان ينبغي لتمام الذاتية تحريك الكاميرا إلا أنه لم يكن وقتها هنالك كاميرات مخصصة للتصوير باليد.

يقول كوزينتسف: "أمسكت مرة بمسكفين وهو يقوم في الفناء الخلفي للأستوديو بنشاط غريب. علق على أكتافه سكة صنعها بنفسه وربط عليها الكاميرا، ثم جلس القرفصاء، وبدأ يلتف..." يمكن مشاهدة حامل الكتف الذي صنعه مسكفين "القضبان" مع كاميرا"ديبري" في صورة فوتوغرافية التقطت أثناء تصوير الرقصات في "غرف الحجز". لم يصور مسكفين بعد بل في محاولة لشرح كم على الراقصة أن ترفع قدمها ... وهو لم يحب أن تُلتقط له صور إلا أن ميخائيلوف لم يقصده في الصورة، ففي مركزها كانت الراقصة، أما المصور مسكفين فكان مقطوعاً بإطار الصورة. لكن في الفن، والتصوير على وجه الخصوص، غالباً ما يحدث ما نوه له آيزنشتاين: الإثراء غير المقصود Beiproduct [أي المنتجات الثانوية، والاكتشافات المؤاتية]. وكانت هذه النتيجة في صورة مسكفين. وبالنظر إليها يمكن ملاحظة كيف أنه يقف بثبات على قدميه وكيف أن الرباط والأحزمة شدت بقوة على جسده ليصبح كهيئة مرنة على استعداد للتحرك مع الكاميرا ملاحقاً حركة الراقصة السريعة. وبذلك كان مسكفين المربوط به الكاميرا هو مركز الصورة الدلالي فبدا كأن هنالك حقل قوة روحية تخرج منه.

في لقطات "المعطف" يمكن الشعور بهذه القوة الروحية. بالإضافة إلى أن مسكفين قد وضع نفسه مكان باشماشكين بالمعنى الواقعي والفيزيائي، عبر عن شعوره وموقفه بالصورة مضخماً ذاتية نقطة التصوير بالتباين المكثف وزاوية وحركة الكاميرا. حتى في اللقطات الموضوعية، أي المأخوذة من الجانب، وجد السبل التي تسمح للوصول إلى روح الشخصية الرئيسية ذات الحياة المهانة. وها هو أول ظهور

لباشماشكين الشاب في شارع النيفسكي لابساً معطفاً مع ياقاته البيضاء القديمة. في لقطات وجهه المقربة كان رأسه مضغوطاً إلى الحافة السفلية من الإطار. هذا التشكيل جعل الخلفية أوسع مما يزيد من نشاطها ودورها، والأهم من ذلك أنه يوضح رغبة الشخصية في أن تكون غير ملحوظة أو ملفته للانتباه. كما كان الضوء بحيث تكون العيون الحذرة، أو بالأحرى العيون الساهرة، مرئية بوضوح (لعب كوستريتشين هذا الدور بشكل ممتاز). إن هذه اللقطة الموضوعية التي تكشف شارع النيفسكي بروسبكت المقابل لباشماشكين المفزوع والذي لم يفعل أي شيء حتى الآن تقول الكثير للمشاهد. وبعد ذلك هنالك اللقطات الذاتية للفتاة كيف يراها أكاكي أكاكيفيتش. لقطة مقربة ممتازة على خلفية لافتة المقهى. الشكل البيضوي متكرر في الإطار ، شكل ريش النعام البيضوي بالأسود والأبيض (مرة أخرى تباين) الشكل مقسوم إلى قسمين وجه فتاة أبيض ذوقبعة من الحرير الأسود. الكادر مدبر بدقة، كما لوحة البورتريه التي أقنع بها شخصية تشاركوف الغوغولية الزبونة؛ من السهل أن نتصور أن باشماشكين قد تعرف عليهما من خلال الطباعة الحجرية في واجهة المتاجر. وهو في هذا الإطار اعتبر الفتاة كمخلوق سماوي، غير مهتم بنظراتها المتعجرفة. اللقطة قصيرة، ولكنها أخذت بطريقة تجعلنا نحن الجمهور نشعر بإعجاب باشماشكين بالفتاة ونرى في الوقت نفسه موقفها تجاهه.

بالطبع إن علاقة البصر بالموضوع لا تتعلق فقط بوجهة نظر الشخصية الرئيسية. إن بناء اللحظات الصادمة في الفيلم كان على أساس إدراك باشماشكين الذاتي، وهذه الذاتية هي ما لم يرفضه الفيكسيون ومسكفين. في اللقطة ساقا الفتاة التي تصعد على درج لولبي شديد الانحدار في "غرف الحجز". نحن نراهما من خلال الأعين التي يمتلكها الشخص الخفي. تبعها مسكفين بالكاميرا المعلقة على جسمه وصعد الدرج الضيق وأثناء ذلك كان يدير المقبض المشغل للكاميرا. كتب الباحث الفرنسي ب. أمينغول عن هذا الفيلم وعن هذه اللقطة بالذات: "الكاميرا تهتز في اليد وكأنها تتوافق تماماً مع توتر الشاب"، وهنا أيضاً إطار رائع: نفس السلم

ولكن من زاوية عالية، صحيح أن الكاميرا كانت ثابتة، إلا أن الحركة المتناوبة السريعة للممثلين الذين تسلقوا الدرج الحلزوني خلقت وهماً تاماً وكأن اللقطة التقطت مع حركة كاميرا.

إن العديد من لقطات فيلم "المعطف"نموذجية لدرجة أنها ترد إلى ما لا نهاية في كتب عديدة، مثل اللقطة المأخوذة من زاوية عالية أثناء السرقة للظلال الطويلة للصوص الملتفين على باشماشكين الخائف كما الخائف من الموت، ومثل اللقطة المأخوذة عبر مروحة المخلوق السماوي في مشهد الحلم. ينبغي هنا إضافة اللقطة الواسعة لبناء الإدارة (من زاوية عالية أيضاً)، واللقطة المقربة للوجه العاري "للرجل السيئ" (حسب قول جيرازيموف) إلى وسطه، عندما غطت ظلال الشبكة المنقوشة كالشبك وجهه؛ ولقطة وجه سكرتير الشخص الكبير. يمكن الاستمرار بذكر اللقطات إلى أجل غير مسمى، فمن الصعب العثور على إطار واحد يخلو من المعنى في الفيلم. لكن الأكثر أهمية هو ارتباط هذه اللقطات من الداخل لتشكل فيما بينها كمالاً درامياً غير مدرك أحياناً فكان لها دافع واحد يربطها، بالرغم من أنها مفصولة عن بعضها البعض على نحو واسع. وساعد على ذلك "ثروة الأدوات البصرية التي لا تحصى والتي استخدمت من قبل مسكفين".

إحدى هذه الأدوات كانت زاوية الكاميرا. لقد كتبت سابقاً عن هذا أن زاوية الكاميرا ونقطة التصوير واتجاهه هي أمور قد تقترح من قبل العاملين في الفيلم، وفعلاً فالكثير قد جاء من المخرجين، وبالأخص من كوزينتسف. لكن مسكفين لم يكن من أولئك الذين ينفذون التعليمات بطاعة. لذا فقد شارك بفاعلية في البحث عن الزاوية المطلوبة، وإذا ما تم إيجادها من شخص آخر، كان يقبلها فوراً من دون مناقشة. فإن قبلها فهذا يعني أن الاختيار المقترح يلبي التصور الخاص به. لذلك، فإن زاوية الكاميرا ونقطة التصوير في فيلم "المعطف" كانتا مسكفينيتين بقدر ما كانت الإضاءة كذلك. كان المنظور كأداة فعالة غير مألوفة لمشاهدي عام ١٩٢٦. وربما هذا هو سبب أن كتب عن الفيلم الكثير في التحليل السينمائي، ولاحقاً في

المقالات والكتب التي صدرت وفيها تواصلت المواضيع إلى ذكر فيلم "المعطف"، وكثيراً ما ذكر المشهد عندما كان وجه الشخصية المشهورة يوبخ أكاكي أكاكيفيتش.

كانت أعين الممثلين على نفس المستوى في اللقطة العامة (إذ أن كابلر أقصر من كوستريشكين لذلك اضطر أن يقف هنا وركبتاه مطويتان قليلاً.)، زاوية تصوير اللقطات اللاحقة غير مبررة من حيث وجهة نظر الشخصيتين في المشهد.،إلا أنها مرة أخرى كانت تعبر عن أحاسيس باشماشكين، فاللقطة التي أخذت دون مستوى وجه الشخصية المشهورة تجسد موقفاً معتاداً للإنسان تجاه قياداته فهي من أسفل إلى أعلى (نفس السبب في لقطة النصب التذكاري لكوتوزوف). أما أكاكي أكيكيفيتش فقد ظهر في لقطة علوية مع خلفية أرض خشبية مشبكة، فكانت الأرض أكبر بكثير مما كانت عليه في اللقطة العامة للمكتب (الكاميرا كانت عالية جداً لدرجة أن اضطروا لإضافة مساحة من الأرضيات الخشبية التي كان لا بد من ظهورها). سيكون من الخطأ أن نفترض أن إطار هذه اللقطة ذاتية للشخص المشهور، فهنا مرة أخرى إحساس باشماشكين الذي يشعر بنفسه كحشرة تحت أنظار قيادة جادة. لماذا هذه المبالغة الواضحة لم تزعج العين؟ ولماذا نظر النقاد متّهمو الفيلم من حيث الشكلية إلى هذه اللقطات كنجاح ورشة فيكس ولم ينظروا لها كخدعة شكلية؟

أكمل تراوبرغ كلامه وهو يحدثني عن تصوير الشخص المشهور من الأسفل: "لم نكن لنبدأ بعد بتصوير اللقطة، حتى التقط مسكفين آلة التصوير وركض الى شرفة الطابق العلوي، ركضت معه، لقد فعلنا ذلك دون أن نهمس لبعضنا بعضاً بكلمة". هذا دليل آخر على عضوية لقطة باشماشكين "الحشرة" وعلى طبيعة ولادته ووجوده. لكن هذه العضوية لم تكن بصيرة شعرية، فهي مهيأة بشكل جيد، والاتصالات الداخلية بين اللقطات تم تحديدها بما يرتبط بفكرة واحدة. تم تصوير مكتب الشخص المشهور في الرابع من أبريل، وفي التاسع من مارس تم تصوير باشماشكين من الزاوية المرتفعة تلك نازلاً إلى الطابق السفلي إلى

بتروفيتش. وعلى هذا فكانت لقطات الأشخاص المهمين قد أخذت في المجموعة الأولى من اللقطات المصورة وكانت من زوايا منخفضة (كالنصب التذكاري لكوتوزوف)، وأما لقطات باشماشكين فمن زوايا مرتفعة، وكان لهذا ما يبرره. إن للقطة المرتفعة في الممر لأكاكي أكاكيفيتش الذي يجلس القرفصاء من الصقيع على طول امتداد الحديقة الصيفية ما يبررها إلى حد ما (تم تصويره من نقطة فوق جسر عال على طريق الفانتانكي). لكن ستكون هنالك لقطات عالية أخرى، على سبيل المثال في لقطات إدارة شؤون الموظفين، فهي محفوظة في رؤى باشماشكين: حتى في أحلامه التي من الممكن جداً أن تتحقق بالنسبة له - يعطونه ورقة للتوقيع ولكنه يبقى باشماشكينياً. من الأعلى تم كذلك تصويره في المعطف وفي مشهد عملية السطو. ارتفعت زاوية التصوير من لقطة إلى أخرى (مفصولة فيما بينها على مسار الفيلم) إلى أن ارتفعت في مشهد الشخص المشهور إلى أعلى نقطة عمودية تقريباً، فكان الإطار وكأنه يسلط الضوء على ذروة كل خطوط باشماشكين القديم. وهذا مقنع حتى لمعارضي الفيلم! ولكن هذا ليس كل شيء. فالشخصية الرئيسية قد تحولت إلى حشرة جرّاء ارتفاع زاوية التصوير إلى الحد الأقصى وليس هنالك أعلى من ذلك. ولكن في اللقطة النهائية تم التقاط وجه باشماشكين من الأسفل، وعلى الدرج جانب الفانوس ينحشر في الشخص المهم. ونظراً للتزايد الأعظمي للارتفاع، انعكس ذلك إلى الجهة المقابلة من ذلك. وتفجر من الواقع هذيان. توفي أكاكي أكاكيفيتش... وعامل المشاعل أطفأ القناديل...

هكذا انتهت قصته... وهكذا فضح مسكفين مشاعره تجاهها متبعاً تينيانوف والمخرجين باستخدام زاوية الكاميرا في الإخاء والمساواة مع الإضاءة وحركة الكاميرا.

المرور بالتجربة

حقاً إن الروح النبيلة، وأقصد الفنية، تلبي رغباتها، وباستقلالها الدائم تمنح نعماً مباركة. مثل هذه الروح، تحوّل غيرها في عالمها الخاص: فنموذج الروعة يكمن في عمقها. وتصبح القوة الخارجية بالنسبة لها واحدة من الأسباب العارضة. إنها تأخذ دائماً ممتلكاتها أينما كانت. ويتبعها الفهم العاقل، ولكن كما الفاتح المنتصر!

ألكسندر أبايفسكي

وقد حظيت إنجازات مسكفين الفنية في "المعطف" بالاعتراف على الفور. وحتى الآن، ففيلم "المعطف" هو من أحد الأفلام القليلة التي يدرسها جميع طلاب السينما في جميع أنحاء العالم. كيف يمكن تفسير أن مسكفين، "الهارب من التربية الفنية" (كما قال شكلوفسكي عن غالبية السينمائيين في عشرينيات القرن العشرين) قد أصبح في أقل من عام أحد كلاسيكيي فن التصوير؟ من الممكن أن يكون مروره بتجربة خاصة "العجلة اللعينه" و"التاسع من يناير" سبباً حقاً لنشوء الهبة الفنية والتحليل الذهني الحاد. ترى هل أثرت فيه خبرة أحد ما أيضاً كما تأثر أي فنان آخر؟

تواجد مسكفين خلال سنوات المدرسة والجامعة في السينما التي كان يُنظر لها في بيئته كإنجاز تقني. وأنكر هنا بعبارة التعارف الأول مع السينما عبارة التصوير التسجيلي لتحليق الطائرة. شاهد البنبريون الميلودراما بالإضافة للتصوير التسجيلي، كانوا رواد مسرح وعشاق موسيقى، ولكنهم لم يكونوا رواد سينما. في "ساعة التلمذة" كان مسكفين قد شاهد كل الأفلام على حد سواء، ووافق بين الأفضل والأسوأ، مقارناً بينها من حيث المدارس المختلفة، على سبيل المثال، كالألمانية

والفرنسية، مكتشفاً ما أمكنه من تفاصيل فن التصوير السينمائي الأولى، وما ومض منها في الشعاع العام. صار عام ١٩٢٥ غنياً بتميز في المستوى الرفيع للأفلام الأجنبية: ثلاثة أفلام د. و. جريفيث بما فيها فيلم "الهروب المكسور"، فيلم "الباريسية" لشارلي شابلن."كرينكيبيل" للمخرج ج. فيديور، فيلم "حارة مغمومة" للمخرج ج. ف. بابست، "مايكل" للمخرج ك. ت. درير.

لقد تعلم الكثير. لكنه إتهم، وقيل إنه ببساطة أخذ من الألمان شيئاً. وإجابة على هذا كتب تراوبيرغ أن المصورين السينمائيين الألمان في العصر التعبيري " فتحوا أبواب الظلال الناعمة والبانوراما والعدسة المتحركة في عالم السينما، وكما كولومبوس فهم لم يدخلوا إلى عالم جديد... هل هذا هو ما سرقه مسكفين؟ هراء". بدفاعه هذا، ذهب تراوبرغ بعيداً: مع مخرجين مثل مورناو، لانج، بابست، المصورون بطبيعة الحال دخلوا إلى عالم جديد. سوف أذكر نفس الفيلم "حارة مغمومة" للمخرج ج. ف. بابست، و ج. زيبير أو "الرجل الأخير" للمخرجين ف. ف. مورناو وفرويند كارل (شاهده مسكفين بعد مرور سنة على تصوير فيلم "المعطف"). حقاً إن مسكفين لم يسرق منهم. ولكن ما هي السرقة في الفن إذا ما استثنينا النسخ الفني؟

"بمجرد أن يضع عبقر ي يده على نموذج ما، فإنه يجعل له على الفور وسيلة جديدة للتعبير،" كلمات رومان رولان هذه تفسر الكثير. هنالك من يسمي ليوناردو مخترع الظل الخفيف، ولكن هذه التقنية كوسيلة نموذجية حدث وأن وجدت من قبل، كما عند بيروجي على سبيل المثال. لكن ليوناردو كون تفكيراً فنياً جديداً محوّلاً الظلال الطرية إلى وسيلة تعبير قوية. لقد وجد مصورون سينمائيون ألمان الكثير، ولكن ما سماه تراوبيرغ هو اختراع شيء آخر: إن تأثيرات الظلال الناعمة كانت موجودة عند المصورين السينمائيين الاسكندنافيين، كما استخدم المصورون السينمائيون الإيطاليون البانوراما حتى في عام ١٩١٤ في فيلم "كاباريه"، والحيل البصرية كانت مستخدمة في السنوات الأولى للسينما من قبل ج. ميليس. إذاً لا يعود الفضل إلى فرويند لأنه استحدث التصوير في الحركة، بل لأنه قد حوّلها إلى وسيلة تعبير تسمح لاتخاذ خطوة جديدة في تطوير سينما شعرية.

لم تكن السرقة من الألمان ضرورية، إذ أنه لم يكن هناك أي شيء سري. مجلات فيلمتكنك "Filmtechnik" وكينوتكنك "Kinotechnik" (كان مسكفين يعرف الألمانية وكان قد قرأها) وصفت الابتكارات التقنية بالتفصيل، والحلول كذلك بمساعدة مهماتهم الفنية لهدف محدد، هو أن يستخدمها المصورون السينمائيون الآخرون. وفي آب عام ١٩٢٥ نشرت مجلة فيلمتكنك "Filmtechnik" مقالاً لزيبير عن التصوير بالكاميرا المتحركة، وفي تشرين الأول نشرت صورة فوتوغرافية لكاميرا سينمائية محولة على الصدر (قد تكون هي ما حرض مسكفين على فكرة "الانزلاق"). المصورون الذين كانوا على رأي تراوبيرغ" يعملون غير مهتمين بما يصورون" كانوا فنانين، ولكنهم كانوا مضطرين لتصوير أي شيء من منطلق الربح الإنتاجي، بل وحتى مضطرون للإقناع بكفاءتهم: فكانوا يعتبرونهم من التقنيين، كما وأن أسماءهم لم يرد ذكرها في الملصقات التجارية (شركة التوزيع الألمانية لم تشأ أن تذكر تيسيه على إعلان فيلم "بوتيمكين"). زيبير، فرويند وريتاو كانوا يحضرون تقارير عن العمل، ويكتبون مقالات، ولم يذكر من قبلهم أي فيلم يؤكد على أعمال التصوير السينمائي بدعوى أنها فن.

وهكذا درس مسكفين، فبالإضافة إلى حصوله على أساليب التقنيات حصل على حلولها الفنية التي تستطيع أن تقدمها بشكل خلاق. ورأى أن ظلال الأبطال الكبيرة والحادة في أفلام التعبيريين تحتل مكاناً هاماً (هذا النوع من الظلال ظهر عند بروتازان وسلافينسكي في فيلم "نوتردام بيكيه" عام ١٩١٦، ولكني لست متأكدا من أن مسكفين كان قد رآه). و في فيلم "العجلة اللعينة" توجد لقطات مع هذا النوع من الظلال؛ وقد استخدم هذا الأسلوب كناحية تقنية لإطار واحد كي يكون معبراً. توجد لقطة رائعة في فيلم "المعطف" مع ظلال اللصوص. وهنا يقوم مسكفين بخطوة إلى الأمام، ويتحول الأسلوب ليغدو طريقة تعبير جديدة، والقوة الشكلية للظلال غدت تقود لحناً من خلال الفيلم كله. باشماشكين المسروق يجري إلى الشرطي، لكننا لا نرى سوى سياج طويل ينزلق عليه ظل باشماشكين باتجاه ظل الشرطي. بفقدانه معطفه، أصبح صاحب العلاقة مجرد ظل، وكذلك الشرطي الذي لا يستطيع حماية الرجل فاقد المعطف، أصبح مجرد خيال، أو بالأحرى

ظل... ما أسهل الكتابة والتحدث عن طريقة التأثير المباشر في المدرسة التعبيرية، ولكن غوغول كتب "تيفسكي بروسبكت" قبل "عيادة الدكتور كاليغاري" بوقت طويل (وأذكر: "الظلال الطويلة تخفق على الجدران والرصيف وتصل إلى ما يقرب من نهاية جسر الشرطة...."). لقد أعطت الأفلام الألمانية الكثير لمسكفين، ولكن، بالطبع، ليس من حيث مبادئ المدرسة التعبيرية بحلولها البصرية للفيلم، ولكن من حيث العديد من الأسرار المهنية ذات خصائص تقنية وفنية.

كان فيلم "كرينكيبل" لفيدير و ل. أ. بيوريل قريباً الى السينما الألمانية بالاعتماد على تباين النور والظل في المشاهد الليلية وعلى ذاتية مشاعر البطل في مشهد المحكمة. أما الأفلام الأمريكية فتميزت بتدرجات فاتحة متفائلة، طراوة حدة صور البورتريه، تراكيب تشكيلية بصرية واضحة. كان ذلك مهماً لتقديم الشخصيات الرئيسية ومتعلقاً بنظام النجوم، الاتحادات المولودة والدائمة لنجوم المصورين: الشهير تشارلز روجر قد صور أفلاماً كثيرة لمخرجين مختلفين مع م. بيكفورد، و. دانيلز مع ج. غاربو.. كان على المصور وضع معيار إضاءة بحيث يظهر فيه النجم فوتوجينيكياً (فلون عيني المنسي م. مينتر الأزرق الفاتح ظهر على الشاشة بلون أبيض؛ مساعد المصور ج. ونغ هاو أصبح مصوراً سينمائياً بإيجاده وسيلة لتغميقهما من خلال خلق معيار إضاءة خاص بهما). كما جر ثبات الإضاءة في اللقطات المقربة للوجوه معه، ثبات الإضاءة والتكوين بشكل عام.

أثناء صياغة أسلوبهم الخاص، استطاع المصورون الأمريكان اكتشاف الكثير، وعلى سبيل المثال التصوير بوضوح طري. وعلى الرغم من محاولات تسوية الإنتاج الضخم وخوف المنتجين من المغامرة، دفعت السينما الأميركية المخرجين والمصورين للتغلب على هذه المعايير. وها هو شارلي شابلن و ر. توتيرو، حلَّا مهمة صعبة في تصوير كوميك، أو بالأحرى كوميديا، وطبعاً جريفيث و ف. ج. بيتسر. من بين روائعهم فيلم "الهروب المكسور" ١٩١٩ والذي عرض في لينينغراد بعد ست سنوات تحت عنوان "زنبق مكسور". بعد مرور خمسين عاماً على سؤالي حول أفلام لا تنسى قال ميخائيلوف: "إن اللوحة السينمائية، التي بالنسبة لي ولمسكفين لعبت دورا كبيراً كانت "زنبق مكسور".

وقد أعطى الفيلم "الأفكار الرئيسية عن كيفية العمل بالضوء الفني واستخدامه لخلق النمط والمزاج المرجو". إن ميخائيلوف بكلماته تلك شرح ما هو رئيسي ولكنه لم يقل كل شيء. فخلقُ المزاج والنمط لم يتم باستخدام الضوء وحده، بل بالتصوير الناعم الوضوح أيضاً (بفضل المصور الفوتوغرافي خ. سارتوف الذي كان في واقع الأمر مصوراً ثانياً)، وبفضل صناعة متكاملة لنهر يجري ببطء، عكر وبراق قليلاً، وحدة تناقض اللقطات الضبابية اللينة لضفة نهر التايمز والمنطقة الصينية مع لقطة معبرة، قاسية حادة في منزل الملاكم الشرير (وخصوصا في المقدمة). جعل بيتسر من الفيلم جواً رائعاً، مما عزز وعظّم الإنطباع عن اللعبة الممتازة للممثل ل. جيش و ر. بارتيلميس. إن التوليفة الإيقاعية الدقيقة التي وضعها جريفيث هي التي جعلت من الفيلم إحدى قمم الإنجاز السينمائي. فعلاً، فإن تراوبيرغ قد حدد بالفعل: أن ما يخلق جو السينما "ليس هو الفن التشكيلي ولا الأدب، وإنما السينماتوغرافي، على شاكلته". إن فيلم "زنبق مكسور" المصوَّر بشكل كامل في الأستوديو أعطى مسكفين الشيء الكثير لخلق المزاج والنمط بواسطة الضوء.

لابد من ذكر اسم آخر. كتب ميخائيلوف "من مصوري تلك الحقبة أعجبنا حقاً عمل أ. ليفيتسكي مصور موسكو السينمائي، الذي امتلك حرفة الضوء". ومن حديث كوزينتسف عن مسكفين "سأتذكر مع أي شخص مرموق كان يتكلم في صباه عن أ. ليفيتسكي". في عام ١٩١٢ أصبح ليفيتسكي مصوراً سينمائياً، وفي عام ١٩٢٦ لأسباب إبداعية رفض تصوير فيلم "الرجل القوي" لماير هولد، مع أنهما كانا من قبل قد تعاونا بنجاح في تصوير فيلم "صورة دوريان جراي". ومع أن ماير هولد يعتبر بخبرته السينمائية إبداعياً مستقلاً، إلا أن تذوق ليفيتسكي كان أقرب للأكاديمية (إنه لم يكن قادراً على العمل مع آيزنشتاين)، فمن المهم هنا أنه لأول مرة في تاريخ روسيا، وربما في سينما العالم كان تمرد المصور نتيجة الوعي الذاتي بكونه مصوراً فناناً، واعياً بكرامة مهنته، وبحقه في رؤية خاصة. وفاز ليفيتسكي بهذا الحق من خلال الثقافة البصرية في أفضل أفلام له. كانت لديه معرفة ممتازة بالإضاءة: واحد من الأوائل الذين طبقوا ضوء رامبرانت، واستخدموا الضوء المعاكس (الكونتر)

الذي لم يكن سهلا حينها بشكل معبر. وأود أن أضيف أنه كان مدرساً للعديد من المصورين السينمائيين على رأسهم غولوفني، الذي بدأ كمساعد له.

ومن غير المعروف إن كان مسكفين قد رأى فيلم "صورة دوريان جراي" أم لا، حيث خُلق بالضوء أجواء رائعة مقتبسة من رواية و. وايلد الفانتازية، ولكنه شاهد فيلم "شعاع الموت" غالباً. ل. ف. كوليشوف سمّى فيلمه "قائمة أسعار العروض" يمكننا أن نقول أن ليفيتسكي أعطى فيه قائمة أسعار تقنيات الإضاءة. أما مسكفين فبعد تفكير طويل قرر أن يدرسه بعناية. كما كان الحال مع بيتزر، ومع شركات ألمانية، ففي فيلم "المعطف" لم يكرر ما شاهده، بل كما لو أنه كان يعيد اكتشافه من جديد في عمله. التأكيد على هذا يبدو غريباً: فهو قد شاهد عند ليفيتسكي ضوء رامبرانت، والظلال عند الألمان، الدخان المضاء في الأستوديو عند بيتزر، وأحياناً قام بفعل الشيء نفسه. لكن وأولاً، رؤية الطريقة شيء، وإيجاد وسيلة لتنفيذها شيء آخر (فالألمان كشفوا طرائق الحيل، ولكن لم يكن عند مسكفين التقنية لتكرارها ببساطة)، وثانياً، في معظم الحالات، لم يطبق بالضبط، بل كانت طرق الآخرين حافزاً للبحث عن طرقه الخاصة، وثالثاً، كان يعيد الطريقة كما هي فقط عندما تكون هي نتيجة البحث كإمكانية وحيدة.

سيكون من الخطأ اعتبار خبرة شخص آخر تؤدي إلى تجربة خاصة للمصور. لقد عنت خبرة السينما الكثير لمسكفين: فأفلام كفيلم "بوتيمكين"، "الفرنسية"، "زنبق مكسور" أعطت درساً في الوصول إلى معنى عمل المخرج، وفي الاتجاه الموحد لفريق التصوير. وكان يمكن لغيرها من الفنون والآداب أن تؤثر أكثر من الأفلام. درس مسكفين الفن التشكيلي بجدية، وقيل هذا بوضوح؛ وكان على مسامعه الموسيقى المعاصرة مع كل تناقضاتها، "إيصال وسائل التعبير الموسيقية إلى حدودقدراتها" (ب.ف. أسافياف)، وكذلك الأدب الكلاسيكي والحديث. كان يحب ميرينك وإدشميدت والانفعاليين الآخرين. إلا أنهم قد تبعوا غوغول مع وسائله الانفعالية، التي وصلت إلى حدود قدراتها. فالأغنية عن الرحالة الذي يحمل هيكله العظمي على ظهره، قد تكمن في عدد من المعادلات الحسية التي تحدد النمطية الشكلية لبطل فيلم "المعطف" (لاحظتُ أن كوستريشكين أسقط "الهيكل العظمي" بشكل جيد للغاية عن باشماشكين الكهل على

أنه شاب). الشعراء الملكيون؟ لكم كان غوميليف وأخماتوفا وماندلشتام مختلفين، إلا أن الموضوعية والعالم متعدد الأبعاد قد قربت بينهم. وهذا ما غذّى توجه مسكفين إلى الموضوعية وملامح التشكيل، لخلق صورة على أساس أشياء حقيقة بذاتها، وليس على أساس المعنى الرمزي للأشياء. حتى بعض الأجسام التي قدمها إينيس و فيكس كرموز (أبريق شاي صغير وقديم عند باشماشكين المسن)، لم يخصها مسكفين في الإطار فكانت على قدم المساواة مع الأجسام الأخرى. يمكن أيضاً تذكر الرومانسية الحديثة لغوميليف و تيخونوف، واهتمام مسكفين بالشرق. ويمكن أن تكون ظلال المسرح الصيني قد أعطت الدفعة لتصوير الممرات الظلالية في الجزء الأول. أرجو أن يكون القارئ قد أدرك أن الموضوع ليس عن التقديم الواعي للصورة من خلال تطبيق ظلال المسرح القديم أو موسيقى القرن العشرين التحت طبقية. هذا كان بالنسبة لمسكفين ممتلكات، و بالنسبة لاندريه تاركوفسكي تجربة حية ("... يجب على كل شخص أن يمر بتجربته الخاصة، والفنان على وجه الخصوص؛ فالخبرة الناتجة عن شخص آخر، هي تجربة تغرس من خارج، ولا تؤدي أبداً إلى إنجازات فنية عالية"). إلا أن الانتقال من تكرار تجارب الآخرين إلى الإحساس في المنظومة الفنية الخاصة هو أفضل مؤشر على الاستقلال.

ما هي المكانة التي حجزها مسكفين في إقامة فن التصوير السينمائي السوفياتي؟ في كتاب "بناء الفيلم التصويري" (١٩٣٦) للمصور والمنظّر ف. س. نيلسن قارن بين ما قدمه مسكفين مع شركة فيكس وبين مبادئ تيسيه وآيزينشتاين، ليتبين تلميذ من كان. لم يتهم نيلسن مسكفين من حيث الشكلية، ولكن الفكرة دوت ما بين سطور النص. وأعرب عن اعتقاده أن في فيلم "المعطف" ظهرت عملية "ذلك الكسر للشرائع الطبيعية المنشأ، إذ تجلى بوضوح في أعمال أ. غولوفني و ي. تيسيه. ولكن مسكفين سار في طريقه الخاص منذ البداية". والمعنى الضمني هنا واضح: دور غولوفني وتيسيه محدد مع كلمة "بوضوح" ومسكفين، بذهابه في طريقه الخاص، يُفترض، سارت أموره بشكل صحيح، وتتبع خطى سكان موسكو. نيلسن محق من حيث المبدأ: كما تيسيه (يوجد حديث خاص على غولوفني ففيلم "الأم" تم

تصويره بعد فيلمي "بوتيمكين" و"المعطف"، ولا يخلو من تأثيرهما المباشر)، ولكن بأدواته الخاصة كافح مسكفين الطبيعية وقوانين السينما القديمة، فأصبح مقارناً مع تيسيه بشكل واضح للعيان. محدداً الملامح الرئيسية لنمط فيلمي "الإضراب" و"بوتيمكين" علَّق نيلسن بأن هذا النمط يقوم على قاعدة تركيب الخطوط. أما التكوين الضوئي فبدأ تيسيه يهتم به فقط في فيلم "القديم والحديث".واعتماداً على خبرته حاول نيلسن تبرير ترتيب تطور وسائل التعبير لكل مصور سينمائي. لكن مسكفين لا يصلح لهذه المعادلة. بالفعل ففي فيلم "العجلة اللعينة" تم بناء تكوين العديد من اللقطات على الأساس الخطي والضوئي في آن معاً. وفي "المعطف" كان هذا متعلقاً بجميع اللقطات تقريباً. ومسكفين، عندما طور النتائج المتواضعة العرضية في فيلم "العجلة اللعينة"، قد عبر البناء الخطي وانتقل وصولاً إلى البناء الفضائي.

في عام ١٩٢٦، ومع عرض فيلمي "بوتيمكين" و"المعطف" تكرس في فن التصوير السينمائي لأفلام الإتحاد السوفييتي التمثيلية اتجاهان أسلوبيان. كان ألمع ممثلَيهما، بل بشكل أدق مؤسِّسَيهما، تيسيه ومسكفين. أصول الأول في التوثيق السينمائي خلال الحرب الأهلية، وجزئياً في الأعمال الأولى لفريق فيرتوف، والثاني في فن التصوير الفوتوغرافي. هذا مخطط تقريبي: من أصول متنوعة (لمسكفين أيضاً الفن التشكيلي)، بعض حدود الاتجاهات تتداخل فيما بينها، اذا ما نظرنا الى حلول معينة (في فيلم "بوتيمكين" هنالك مشهد ضباب مسكفيني تماماً)، وحسبنا حساب التطور السينمائي اللاحق. ولكن على كامل هذا المخطط، فإن الفرز إلى قسمين يعكس معياراً هاماً.

في فيلم "المعطف"، موهبة مسكفين وذوقه وشعوره بالنِّسب موحدة ارتبطت بتوفيق مع الخبرة الفنية المعاشة، فكان قادراً على التحدث حتى النهاية، وإظهار نفسه على أنه فنان مستقل. أما بالنسبة لفن التصوير السينمائي فالفيلم كان علامة فارقة في التطوير، و"بوضعه مخالبه على النماذج الموجودة،" خلق مسكفين نظام وسائل تعبير، مشكلاً اتجاهاً نمطياً جديداً. وأجد ضرورة لأن أقول متبعاً رولان "مخلب عبقري". في الواقع، لماذا ينبغي تجاوز كلمة "موهبة" عندما يتعلق الأمر بقدرة ضخمة كهذه؟.

حالة الإنسان

لا يمكن إنشاء أي شيء عظيم في الأدب، ولا في أي شيء على الإطلاق، إذا لم يتكون شعور السعادة أثناء هذا الإنشاء، أو على الأقل بعدم النظر إليه كوسيلة لتحقيق السعادة.

غابرييل غارسيا ماركيز

أشار كوزينتسف إلى نظام أوقات العمل اليومية الثلاثة في فيلم "المعطف": "لم نفتقر للقوة. ولم نشعر بأي شيء جراء هذا النظام القاسي في العمل سوى الإثارة المفرحة والمتعة الانفعالية، وهذا الأمر ينطبق على مسكفين بالدرجة الأولى أكثر من أعضاء فيكس: فهم ببدئهم قبله، كانوا قد شعروا بأنفسهم فنانين. هل شعر إذاً بالسعادة؟ أعتقد ذلك. السبب الرئيسي في ذلك هو: لكي يشعر بأنه فنان.

حلَّ مسكفين في الفيلمين الأولين له المهام التقنية، والقطع الناجحة فنياً ارتبطت بالتوافق مع البديهية. وفي فيلم "المعطف" كذلك، إذ سعى إلى إيجاد وسائل تقنية، ولكنه بالاعتماد على فكرة المخرج حدد أيضاً مهمة فنية. لم يصغ ذلك لفظياً. المهم أنه شعر بها، وما وجده بديهياً قد تحقق فكرياً. لا بد أنه عندما شاهد على الشاشة أن الفكرة تمت، وأن ما أوجدها هو جزء لا يتجزأ من الكل، لا بد أنه شعر بارتفاع السعادة. أوليس من الغريب أن تصوير فيلم عن مأساة رجل قد جلب السعادة وأثار الفرح؟ ولكن كلمات غارسيا ماركيز مأخوذة من أفكاره حول مقدار المتعة والفرح الكامن في كتبه، بما في ذلك "خريف البطريارك". إنها ليست قصة تروى، بل حماس الخَلق، وهوية الشعور، والتي بدونها لا وجود للفن الحقيقي. كلمات الملحن ف. أ. جبريلين رائعة: "إن سلطة التبعية على الإنسان لا حدود لها... الفن الحقيقي يعظم الإنسان، ولا يمكن التصدي لهذه النتيجة... تبدأ تشعر بنفسك جسيماً ذا صوت ومعنى من أجزاء الانسجام العالي الحكيم...".

هل كان شعور مبدعي فيلم "المعطف" شعوراً بالهوية؟ نعم ومن دون شك. بم رأوا الانسجام العالي والحكيم؟ رأوه بما رآه كل أفضل فناني العقد الثاني: في مجتمع الناس الأقوياء والمتساوين، حيث الكل من أجل واحد، وواحد من أجل الجميع. مفكرين باستعارات بصرية، وموجدين زوايا تصوير وتقنيات إضاءة جديدة، وممارسين تلقائية حركات باشماشكين، اهتموا بالشكل أقل اهتمام، ولكن حاولوا أن يجعلوا الفوارق الرهيبة للإمبراطورية الروسية والتنافر السائد في هذا العالم بصرية. بالكشف عن آلية تجريد الإنسان من إنسانيته، قاتلوا من أجل حق الإنسان في أن يكون إنساناً. وقد كانوا يريدون أن تصل إلى المشاهدين حماسية النزاع وهوية شعورهم.

وقد تعامل النقد بسوء مع فيلم "المعطف". كتبوا عنه أنه "طبخة سيئة من أعمال غوغولية وغوفمانية وحتى إنه ظاهرة رد فعلية". حصل ذلك خصوصاً في مسقط رأسه، كما كتب تينيانوف: "ضغوط الفرحين بالانتقاد في لينينغراد تخطت كل شيء يمكن للقارئ العادي أن يتصوره". كان بليمان من بين هؤلاء النقاد. الذي قال بعد اعتراضه بكثير: "لم أفهم قيمة حداثة نمط الفيلم". وتشريفاً لملاحظاته: في عام ١٩٢٩ وصف الفيلم بأنه "تحول حاسم في النمطية الثورية" (أما لبعض المؤرخين فلم يكفيهم عقود من الزمن، ففي عام ١٩٧٩ أخبر ر. ن. يورينيف بغية الاستنكار أن رواية غوغول "تحولت إلى غوفمانية غريبة الأطوار، تفسر بطريقة فرويدية تخلو من أي معنى اجتماعي ").

لم يعد طاقم ورشة فيكس شباناً بحيث تكون فضيحة العرض الأول لفيلم "عقود زواج" خاتمة معتمة لمسرحيتهم. فأصبحوا يعملون من أجل الجمهور؛ أتى نجاح فيلم "العجلة اللعينة" بتصوير فيلم "المعطف"، وحلموا بتكرار هذا النجاح. لكن الجمهور لم يفهم الفيلم ولم يتقبله. كتب بليمان عام ١٩٢٩: "نحن، فيكس المعاصرون، مَن معنى عملهم مغلق على السينما السوفياتية لقربه" فشدة القرب خفاء. هذا ما يحدث في الفن، فالابتكار الحقيقي هو انفجار التقاليد وتطورها الجدلي. في فيلم "مدرعة بوتيمكين" كان الانفجار واضحاً في الشكل والمضمون. وبقبول مضمون ثوري جديد قبل الجمهور والنقاد الشكل العضوي المنظم له. في فيلم "المعطف" كانت حداثة الشكل واضح للعيان،

وحداثة المحتوى لم تكن مدركة، فبدت كأنها مجرد تشويه كلاسيكي. فحال دون فهم الفيلم نظرة معتادة إلى الأسنمة (صناعة السينما)، وعبء مرتبط بغوغول صاحب التقاليد المقيدة، واستعاضة المؤامرة في حبكة الفيلم وفارق غير مفهوم في الوقت نفسه بين مؤامرة رواية "المعطف" وبين الفيلم (ولارتباط ذلك مع الاسم أرادت فيكس تغيير اسم الفيلم، ولكن الإدارة رفضت: إذ كان هذا ليؤدي إلى إلغاء دور ما كان في الإعلانات).

كان هناك سبب آخر لعدم تقبل فيلم "المعطف". في نفس عام ١٩٢٦، قدَّم ماير هولد مسرحية "المفتش العام"، فكتب أندرو بيلي الخبير الذي لم يسبق له مثيل بغوغول عنها: "... نحن ما بين سطور غوغول من دون خيال، أما ماير هولد فقد ضربنا بشرارة في العين والأذن بلامقروءات غوغول" . في فيلم "المعطف" طرحت طريقة غوغول ذات الوجوه القصصية اللامقروءة. لكن الفيلم ركَّز على خصائصها الأسلوبية. التعبير والبشاعة الغوغولية على الشاشة يلاحظان بصورة أكثر وضوحاَ وحدة مما يلاحظ عند قراءة ما بين السطور. استَنتجت الانتقادات من هذا تأثير المدرسة التعبيرية الألمانية. إلا أن التقديرات السلبية استعيض عنها بعد حين من قبل آخرين، وتعبيرية فيكس أصبحت تحقيقاً كما أخبر أحد مديري سوفكينو ١٩٢٦ ي. ب. ترايننين "نحن بحاجة إلى تعبيرية سينمائية سوفييتية لنفهم تحت شعار قوة التعبيرية رغبة وأفكار عصرنا". ووضح معنى مفهوم ذلك الوقت بشكل أكثر دقة بيوتروفسكي في مقال له في عام ١٩٢٩ عن نمط مصوري لينينغراد السينمائيين، ومسكفين في المقام الأول: "تكرَّس نمط إتجاهي، إقترب كثيراُ من أن يسمى منهج"أسلوب التعبيرية" الذي هو واضح في عمل التصوير السينمائي". وفي نقاش حول الشكلية عام ١٩٣٢ وصفت التعبيرية مرة أخرى مع تقييم سلبي وبقيت مرتبطة لمدة طويلة بفيلم"المعطف".

وضع ي. س. دوبين إشارة زائد عند تحليله الفيلم لما فيه من تعبيرية، وأضاف: "غرابة فيلم "المعطف" ذات نمط رومانسي". ومع ذلك، وقبل خمسة وثلاثين عاماً من هذا، كتب في. في. نيدوبروفو ١٩٢٨ الكتاب الأول عن ورشة فيكس، وفي الكتاب عنوان "رومانسية فيكس". قبل ذلك كان يوتكيفيتش قد وصف فيلم "العجلة اللعينه" بأنه "انتصار الرومانسية". إن الموقف من الحياة

هو سمة أساسية من سمات الرومانسية. إن رومانسيي باريس في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، كما علَّق في. إم. جايفسكي قد "استوعبوا بوعي الظروف الحقيقية للوجود الإنساني، فكانوا في التاريخ أول من اعترفوا بالقوة الهائلة للوجود الثابت". لكن الخطوات الأولى لورشة فيكس بالفعل كانت محاربة الطريقة القديمة للوجود. مثاليتهم الرومانسية كانت هي الوجود الجديد. في الواقع، كانت تعبيراً عن المجتمع المستقبلي للعدالة العالمية. واستمروا في فيلم "المعطف" بالنضال ضد الطريقة القديمة للوجود، وضد الظلم.

ماذا عن مسكفين إذاً؟ بعد كل ذلك يبدو بأنه رومانسي! "في شبابي كنت أعيش عاطفة غريبة، رغبة في الغرابة تلاحقني منذ الطفولة"، هذه كلمات ك. جي. باوستوفسكي الكاتب الرومانسي بالتأكيد. كان يمكن أن يقول مسكفين ذلك أيضاً. لنتذكر مرة أخرى حبه لشعر الرومانسية الحديثة، حبه للشرق. بالنسبة لأسرته ولأصدقاء الدراسة وروحهم الهندسية العملية كانت الرومانسية معيبة إلى حد ما، وكان لا بد من إخفائها، ما عدا "رومانسية التكنولوجيا". وذهاب مسكفين من التكنولوجيا البحتة إلى فن غريب وقتها من قبيل السينما، كان خطوة رومانسية كذلك إلى حد ما.

في فيلم "المعطف" أُدرك مسكفين ضمنياً الحلم الذي يعيش فيه فرأى بنفسه فناناً. تحققت صيرورته كشخص، وتحقق المعبر إلى ما سماه بوشكين "حالة الإنسان". إن الأوقات السعيدة في تصوير "المعطف" قد أكملت مرحلة طويلة لمعرفة الذات، وتقرير المصير وتشكيل الشخصية وحتى المظهر (فقد انطلق من التصور الرومانسي للفنان). كان حظ مسكفين في التقاء طموحه مع رومانسية ورشة فيكس يعني الكثير بالنسبة له لمعرفة ذاته. سعادة مرة أخرى... نعم كان سعيداً. كم كان سعيداً مع غيره من المبدعين في فيلم "المعطف". وكان هذا أحد شروط حدوث فيلم جميل. وبعد الانتهاء من ذلك، يمكن لمسكفين القول عن نفسه عبارة بوشكين: "! اعذريني أيتها العلوم الباردة، اعذريني أيتها السنوات الأولى من اللعب، لقد تغيرت، وأصبحت شاعراً!".

الفصل الرابع

منتصف العشرينيات

عام ١٩٢٦

اختُصر لهم الوقت في لحظة مجنحة...

بيتر فيازيمسكي

كتب الأكاديمي ن.ن. سيمينوف متذكراً في منتصف العقد الثاني، الخطوات الأولى في كلية الفيزياء والتقنية: "كم هي جميلة ومليئة الحياة، وكم كان فينا نحن الشباب قوة. لماذا يا ترى كلما هدرنا منها شيئاً، بقي منها أكثر؟". بالنسبة لطلاب أ. ف. لوفيه تبين أن وقتهم وجهدهم، على ما يبدو لم يعد ينصاع لقوانين الفيزياء. كذلك كان الوقت بالنسبة للسينما. إن قمة الأعوام في الخطة الخمسية المتوسطة ما بين الثلاث خطط (أطلق آيزنشتاين هذا الاسم على السنوات ما بين سنة ١٩٢٤ وسنة ١٩٢٩) كانت السنة السادسة والعشرين من القرن الماضي، أصبحت قمة لورشة فيكس كما أصبحت قمة لاندريه مسكفين.

بدأت السنة في لينينغراد بمعرض في بيت الفن وذلك بمناسبة الذكرى الثلاثين للسينما. وكتبت الصحف عن مخططات رائعة لفيلم "الديسمبريين". ولكن الشباب السينمائيين لم يهتموا بالمعرض، لأنه كان منشغلاً بالحدث الرئيسي في يناير، العرض الأول لفيلم "المدرعة بوتيمكين". لم يستسلم القدماء، وواصلوا عرض فيلم "التاسع من يناير" مع ضجيج كبير من

الإعلانات استعداداً لفيلم "الديسمبريين". في الرابع عشر من فبراير، وفي اليوم الذي أتم فيه مسكفين السنة الخامسة والعشرين، صور إيفانوفسكي في ساحة سيناتسكي انتفاضة ديسمبر. خمسة آلاف شخص في الحشد، وأكثر من مصور. واضطر مسسكفين للتصوير على الرغم من تزامن هذا مع عيد ميلاده وعلى الرغم من يوم الأحد (يوم العطلة)، ومن الحمل الثقيل في تحضير فيلم "المعطف". وبالتالي فإن الفيلم القديم والفيلم الجديد تواجها مباشرة في عمل مسكفين. وكان هذا هو الحال في الفنون الأخرى. سارت خلافات حول الأوبرا الأكاديمية (مسرح ماريانسكي سابقاً). في شباط، رحب النقد الشاب بفيلم "محبة لثلاث برتقالات" للمخرج س. س. بروكوفييف ترحيباً صاخباً باعتباره إنجازاً عظيماً للمستقبل ، بالقرب من ذلك جرت باليه لبقايا عروض إمبراطورية. لكن في الرابع عشر من شباط عرضت مسرحية "بحيرة البجع"، رقصت مارينا سيمينوفا وكانت بعمر الثامنة عشرة وتعليقاً على هذا العرض اتسمت "برقص نادر ومليء بالفرح". تدفقت دماء جديدة في عطاء الشباب المفرح في الكلاسيكيات. وفي هذا كان تناقض لواقع السنة السادسة والعشرين الذي من الصعب تصوره من قبل أولئك الذين أنشأوه بأنفسهم: في كانون الثاني كتب ماياكوفسكي بأسلوب بالغ القسوة عن "ليونيد لوينحرينوفيتش" ونَظَمَ "سوبينوف" و"راسوبلينو"، في كانون الثاني، أخذ الفيكسيون المتيمون بماياكوفسكي، والمقاتلون الشرس لدورة الحياة الجديدة، يعملون على إنتاج سينمائي من غوغول.

لم يكن عاماً صعباً للفن فحسب. فالاتحاد السوفياتي بالكاد كسر الحصار الدبلوماسي. نشرت معظم الصحف في الرابع عشر من فبراير تفاصيل جريمة قتل الساعي الدبلوماسي ثيودور تينيه الدبلوماسية. والوضع الداخلي كان معقداً. بدأت السنة تحت شعار المؤتمر الرابع عشر للحزب الشيوعي (ب). وباتخاذه موقفاً جديداً وقف ستالين بثبات على طريق الحكم الواحد، ولكن البلاد لم تفهم بعد ما حدث. كانت هناك بطالة حينها، وكان يتم تصنيع ثلاثة أرباع ما كان قبل الثورة في روسيا، والشباب قد التقط كلمات لشعارات مثل التصنيع، التقشف. وحتى في السينما قدم الشباب

لطخة ذات أثر: إن السادسة والعشرين هي سنة فيلم "مدرعة بوتيمكين" و"تحذير الموت"، و"المعطف" و"بموجب القانون"، و"الأم" و"كاتكا، والتفاحة الورقية". كما كانت هذه السنة سنة ولادة السينما البيلاروسية والسينما الأرمنية، سنة تحف زينغ فيرتوف، "إلى الأمام أيها الاتحاد السوفييتي"! و"سدس العالم".

وكانت سنة السادس والعشرين رقماً قياسياً في الأعمال المنجزة لورشة فيكس: فما إن انتهوا من فيلم "المعطف"، حتى جلسوا على سيناريو آخر بعنوان "إصلاح"، لقد قبله المصنع في تموز بعدما أعادوا تسميته فأصبح باسم "الأخ الأصغر". وبدأ التصوير في آب، وانتهت عمليات تصوير المشاهد المهمة في بدايات تشرين الأول، في موازاة مع عمليات المونتاج وإكمال التصوير أعدوا فيلم "S.V.D". وعندما سلموا فيلم "الأخ الأصغر" في كانون الأول، كانوا قد أقلعوا بتصوير مشاهد الأستوديو والطبيعة لفيلم "S.V.D" وفضلاً عن أن مسكفين في السادسة والعشرين قد أتم تصوير فيلم "المعطف" وفيلم "الأخ الأصغر" وجزء لا بأس به من "S.V.D"، فهو قد أتم تصوير حوالي ثلث فيلم المخرج تيموشينكو "التوربين رقم٣"؛ وبمساعدة بيليايف ارتبط فوراً بعد تسليم فيلم "المعطف". وقد فرّغ الكثير من الوقت لفيلم ميخائيلوف الأول "كاتكا، التفاحة الورقية" جذبته الحشود الكبيرة إلى التصوير في أفلام أخرى: في شهر أغسطس، وأثناء العمل على تصوير فيلم "الأخ الأصغر"، صور مع مصورين آخرين "الديسمبريين" في بيترهوف، وشارك في تصوير حفلة السمر في فيلم "الشاعر والقيصر". ومن الأفلام الجادة التي صورها مع غير ورشة فيكس كان عمل "التوربين رقم ثلاثة". صور بيليايف ومسكفين البناء الكبير في ذلك الوقت لمحطة توليد الطاقة الكهرومائية في فولخوفسك مع هيام غذى اهتمام مسكفين للتقنية. وفي النتيجة لعبت اللقطات الخارجية دوراً في تزيين الفيلم، مبعدين لعبة الممثل إلى مستوى الاهتمام الخلفي.

عمل مسكفين بشكل رئيسي في مرحلة التحضير لفيلم "كاتكا"، إرملير (الممثل باختصاصه، والذي وضع الفيلم جنباً الى جنب مع ي. يو. يوهانسن)

أتقن بسهولة العمل الرفيع مع الممثلين، ونفذ عمليات المونتاج بشكل مذهل لحسن سماعه الموسيقي. وكان شكله التصويري هو "مكان ضيق". أحب أن يدرس صورة أفلام الآخرين، أحب أسلوب ورشة فيكس. وقد تخيل فيلم "كاتكا"، كما قدم فيلم "العجلة اللعينة". فكان محظوظاً، إذ أن فيكس كتبت "إصلاح"، وكان إينيس متفرغاً. دعا إرملير مسكفين فوافق بشرط أن يكون العمل بمشاركة ميخائيلوف. واختاروا مع إينيس الأماكن الخارجية. ساعد مسكفين ميخائيلوف في المعدات، وكذلك في مناقشة نتائج التصوير. وضع اسمه على تيترات الفيلم: وهذا برر موقف إينيس أمام الإدارة، إذ أن ميخائيلوف لا يزال مصوراً فوتوغرافياً. لكن سحر التأليف عظيم، فبدأت الكتابات عن فيلم "كاتكا" معزوة لمسكفين، مضافاً في بعض الأحيان "بالاشتراك مع ميخائيلوف"، مع أن مسكفين لم يصور ولا حتى لقطة واحدة، في الوقت الحاضر يمكن القول إن مسكفين كان المدير الفني. وبالاستفادة من تجربة فيلم "العجلة اللعينة" في إظهار البيئة والوجوه، ومن تجربة فيلم "المعطف" في تصوير المدينة ليلاً، أثبت ميخائيلوف حقه في الحصول على المهنة وسرعان ما أصبح واحداً من كبار المصورين السينمائيين في لينينغراد. وأكدت الأفلام التالية مع إرملير "بيت في الثلج" و"صانع الأحذية الباريسي" بحسم مكانته.

أستهلك العمل الضخم في هذه الأفلام مسكفين وأبقاه دون أثر. لكن قوته هو وأصدقاؤه كانت عظيمة، فكانوا ينفقونها من دون تفكير. كتب آيزنشتاين عن توتر العشرينيات الخلاق العظيم مع جنون الجيل الشاب، والأفكار المجنونة، والهراء، والتصرفات، والشجاعة المفرطة. هذه الأفكار والتصرفات كانت موجودة في أفلام الشباب وحتى في حياتهم اليومية، مليئة بالنكات، والولائم الودية، والسير لمسافات طويلة، مغازلة الفتيات، والمرح بلا حدود، والشجاعة الزائدة. وكانوا يجتمعون عند من كان لديه غرفة بمساحة أكبر، وفي كثير من الأحيان عند ميخائيلوف. رقصوا مع المتعة وطوروا رقصات عصرية جديدة شيمي تشارلستون. في الليل كان يشاركهم شباب ورشة فيكس برئاسة المخرجين، كما ويشاركهم شباب شركة كيموف من

"ورشة إرملر التجريبية السينمائية وحتى سكان موسكو، كآيزنشتاين على سبيل المثال. أحبوا السيرك، ولم يفوتوا أياً من العروض. وكان لهم في شهر ماي، من السنة السادسة فرصة التعرف على موسيقى الجاز بشكل مباشر، ففي لينينغراد جالت أوبريت زنجية "رجال الشوكولاته" مع الأوركستر صاموئيل وودينغ. أحب مسكفين موسيقى الجاز، كما أحب الجاز الجيد في سنواته الأخيرة.

اللهو بالنوع الخفيف لم يعارض الرغبة في الأشياء الجادة. فكانوا يذهبون بانتظام إلى الحفلات الموسيقية والمسارح، وحاولوا ألا يتغيبوا عن عروض ماير هولد في جولات لينينغراد، وأثناء السفر إلى موسكو (ولأول مرة أتى مسكفين إلى موسكو في يوليو السنة السادسة والعشرين لتصوير فيلم "التوربين رقم ثلاثة") زاروا المعارض. قاد ميخائيلوف بعض الأصدقاء لاستوديوهات الممثلين، وعرَّف مسكفين، وإينيس وشبيس على نيكولاس بينوا، ومن ثم على والده ألكسندر نكولايفيتش، الذي أنهى مرحلة إصلاحات أساسية في الأرميتاج. وزاروا منزل بينوا، وسمعوا محادثات مثيرة للاهتمام، وقضوا الكثير من الوقت في المتحف (درس مسكفين الارميتاج بشكل دقيق إلى درجة أنه بعد مرور ثلاثين عاماً أدهش الخبراء بتسمية كل المواقع من ذاكرته، وحتى مواقع اللوحات قليلة الأهمية). لم يكن الوقت كافياً لكل شيء، بالإضافة لذلك كله كانوا يشاهدون الأفلام ويناقشونها، في محاولة لتلخيص تجربة شخصية: في خريف السنة السادسة والعشرين كتب مسكفين وميخائيلوف مقالاً كبيراً. فقرأوا الكثير وجادلوا ما كانوا يقرؤون. وكان مسكفين يشتري الكتب الفنية ومجموعات شعرية. وفي الشتاء حضرت من باريس راشيل ميلمان (كانت هناك مع زوجها الذي عمل في التجارة الخار جية) وأحضرت معها قصائد للشعراء الشباب. في عام ١٩٧٤ قالت راشيل: "كنت أعرف حينها الفرنسية، وكنت أقرأ الشعر، وهذه القراءة أعجبت مسكفين لفظياً... كان يحب الشعر، لقد تحدثنا كثيراً عن الشعر".

قبل هذا، في عام ١٩٢٥ بعد وفاة والدته، انتقل اندريه إلى لينينغراد، فاستأجر غرفة صغيرة فوق مدخل بناء في شارع ستريميانايا. قال

ميخائيلوف:"إن اندريه مضيف مضياف، وبسرور واضح استقبلنا في سكنه. هُيئت الغرفة لمجيئنا، إلا أن آثار العمل كانت في كل مكان منها: طاولة عمل، وأدوات، أشياء أخرى غامضة. أحب اندريه في كل حياته أن يأتي بأمور جديدة، لينفذها بحب. وغرفته تبدو وكأنها غرفة عمل ساعاتي مريحة. عادة ما كنا نجتمع هناك بعدد أربعة أشخاص، والرابع في معظم الأحيان كان بوريس فاسيليفيتش شبيس". ميخائيلوف، شبيس، مسكفين... مع من يا ترى اجتمعوا أيضاً؟ واصل ميخائيلوف: "بصوت غير مبال تماما، قال لي اندريه عن زواجه: "يوجين، تستطيع أن ترسل لي الأريكة". إذ أن مسكفين أعرب يوماً عن إعجابه بأريكته، فقال له ميخائيلوف مازحاً: "إذا تزوجت، فهي لك". ظهرت امرأة جميلة في شارع ستريميانايا، كاتيا فيدوروفا. ولكنها لم تعش هناك لفترة طويلة، فهي لم تستطع أن تتكيف مع طباع مسكفين، وهو بدوره لم يغير شيئاً من طبعه. ذهاب كاتيا ولّد الشائعات، وأول الأساطير حول مسكفين التي عالجت ظروف الصراع. لقد كان رد فعله هادئاً حول تلك الشائعات والأساطير ...

هكذا كان ذلك العام ١٩٢٦ بالنسبة له، عام التحفة الأولى له "المعطف"، عام يقترب من المرح الطلابي والتعليم الذاتي الثابت. أصبح في الخامسة والعشرين من العمر، جاء موعد الوعي. تغير مسكفين حتى من الخارج. ها هي صورة السنة السادسة والعشرين: سترة يظهر تحت قبتها قميص أبيض، والنظارات ذات إطار معدني رفيع، تسريحة سلسة، إلا أن الشعر ليس بأملس. إنه يبدو وكأنه عالم شاب، ذكي، خجول بعض الشيء. أو وكأنه ميكانيكي ساعاتي. "أُسَيتذ" كما قال عنه بليمان الذي عرفه جيداً. حاول مسكفين دائماً إخفاء حياءه الواضح في الصورة عن حياته، لقد خجل من إظهاره كما خجل من إظهار حساسيته العالية، ولذا طور أسلوباً سلوكياً خاصاً به: ضبط النفس، القليل من الكلمات الضرورية، صلابة قد تصل حد القسوة في بعض الأحيان. هدوء خارجي متعمد أحياناً من أجل حماية اقتحام روحه بشكل موثوق من قبل آراء الغرباء.

"الأخ الأصغر"

أثبت فيلم "المعطف" أن فيكس يستطيعون تصوير أفلام الأفكار التراثية بجدارة سينمائياً، لكن فيكس بدورهم اعتبروا أن مهمتهم الرئيسية هي عن الوقت الحاضر. باشروا العمل بسيناريو يي. ي. زامياتين "الحب الشمالي"، ولكن سرعان ما أدركوا أن الدراما المفصولة عن العصر الحالي لحياة سكان الساحل ليست لهم. وبما أنه لم يكن هنالك مزيد من الاقتراحات الأخرى، لم يكن أمامهم سوى كتابة سيناريو نفسهم.

لايمكن مشاهدة فيلم "الأخ الأصغر" إذ أنه مات في الأيام الأولى من الحرب عندما أحرقت القنابل الألمانية مستودع الأفلام مع نسخ السالب التي كانت فيه، ونسخ معظم أفلام لينينغراد. كانت فيكس محظوظة، خسروا الأفلام القصيرة الأولى فقط، وفيلم "الأخ الأصغر". وإذا أخذنا على سبيل المثال المخرجين المرتبطين معها، فمن المحزن أنك ستلاحظ موت كل الأفلام السابقة لبتروف، جيراسيموف، شبيس، ميلمان. يعيد المؤرخون السينمائيون بناء الأفلام في بعض الأحيان اعتماداً على وثائق وسيناريوهات وصور واستعراضات. إلا أنه مع فيلم "الأخ الأصغر" ليس من السهل القيام بذلك.

في الفيلم التلفزيوني "ساعة مع كوزينتسيف" ١٩٦٩، أجاب يوتكيفيتش على سؤال حول أفضل فيلم لكوزينتسيف أنه فيلم "الأخ الأصغر". هل هي نكتة من محب للمفارقات؟ إلا أنه قبل ذلك كتب قائلا: "إن فيلم "الأخ الأصغر" مجَّد الواقعية الإيطالية الجديدة ووضع بذرة ما نمى في وقت لاحق في ثلاثية الشهير مكسيم". وكُتب في كتاب أ. ن. لبيدوف "صُنع الفيلم واضحاً بعيد المنال، بدون ألوان، وبعد عدة أيام من المظاهرات صُور من على شاشة العرض" (في الواقع في الشهرين الأولين لعرض الفيلم غطى ستون بالمئة من تكاليفه، كان ذلك

مؤشرًا جيداً). تذكر كوزينتسيف: وافق ماياكوفسكي على فيلم "الأخ الأصغر". ووصف بليمان في عام ١٩٢٧ الفيلم بأنه محاولة مبررة وجادة لخلق كوميديا سوفييتية، لكنها لم تكن ناجحة تماماً ، وكتب في العام التاسع والعشرين أن فيلم "الأخ الأصغر" أعطى المفتاح للفيلم السوفياتي المضحك الذي لم تستخدمه سينمانا سابقاً، وبعد أربعين سنة، لاحظ: "تأثر عدم توافق الشكل الذي وجد من قبل الفنانين مع المضمون لنفسه، فكان الفيلم فاشلاً". ربما لو أنه بحث في الفيلم مرة أخرى عام ١٩٦٩، لكان قد كتب عنه بشكل مختلف. كانت هنالك تحليلات أخرى مثيرة للجدل عنه العام السابع والعشرين، مثل "فيلم رمادي" و "الفيلم، الذي يمكنك أن تقول عنه بدون تردد أنه جيد".

كيف كان الفيلم؟ فمن غير المرجح أن يكون فاشلاً بالمطلق، ولكن يبدو أن كلمات بليمان بعدم تطابق الشكل مع المضمون فيها جزء من الحقيقة. المضمون هو وضع التقشف: شطبت شاحنة كخردة من أجل شراء أخرى جديدة من الخارج، إلا أن السائق رفض ذلك، وتولى أمر الإصلاح، أثار حماسه الآخرين، واستعادوا الشاحنة، معيرين المدير البيروقراطي والروتيني. وقد تطورت قصة حب بين السائق وقاطعة التذاكر بموازاة رواية السائق والشاحنة. الموضوع والمؤامرة واضحان من السيناريو، ولكن مع الشكل والجو البصري للفيلم بدا كل شيء أكثر تعقيداً. لا يمكن للصور القليلة الباقية أن تروي الكثير، ما عدا واحدة: السائق يقف في عمق المرآب الشبه مظلم في فضاء حر ومنار بضوء قوي من على اليسار من بوابات مفتوحة، وعلى اليمين في مقدمة الصورة تكاد تكون صورة ظلية سيلوئيد لمركبة فورد، لمعات على الدوائر المطلية بالنيكل المحيطة بمصابيحها وصادمها الأمامي وأسلاك العجلة الأمامية... عام ١٩٢٦ مع سيارة ركاب جديدة هي حالة نادرة ظهرت كتأثير واضح بتقديمها كتلميح. وربما فإن هذا هو المشهد عندما يأتي السائق إلى المرآب ويكتشف أنه تم أخذ الشاحنة القديمة إلى المقبرة، ثم يلتف إلى الأجنبية الرائعة ذاهباً في مشاعره المتراكبة بعيداً...

لقطة بدون الشاحنة، بل مع "المنافس" لها، يظهر فيها مبدأ الحلول البصرية لرواية السائق والشاحنة: فالسيارة أعطيت روحاً بواسطة زاوية التصوير،

والإضاءة، والتكوين، وطبقات كثافة الضوء المتناقضة للأجسام المظلمة والمنيرة. كتب نيدوبرفا: "أعادت فيكس تأهيل مواد العجلات والعزق وفتحة التبريد والمحاور والأغطية، لعب اندريه مسكفين دوراً كبيراً في هذه المسألة مع حيله التصويرية... فأعطى شعور الحزن بالتصوير غير الشديد الوضوح" (وهذا يعني أن التصوير تم باستخدام عدسة طرية الوضوح). ولكن مسكفين لم يعط السيارة روحاً وحسب، بل أضاف لينينغراد في القصة. وجاء في أحد الاستعراضات عن الفيلم: "إن المصور مسكفين مشعوذ في صناعة السينما، ولا يمكن أن تفسر كل الجرأة التي يرمي بها الكاميرا ليحدد نقاط التصوير... تلعب الشوارع دوراً في تغيير دقة الصور، ودوراً في ضبابية الشعر ووضوح الرواية". تم الكشف عن التصوير المبتكر في لينينغراد بكل التعليقات. أما اللقطات الشاعرية غير الواضحة للسيارة، ولقطات المدينة الشعرية المرئية من خلال عيون شخص وقع في حبها، على ما يبدو فقد خلقوا صورة أتت متعارضة مع الموضوع، ومع السخرية الفاضحة للبيروقراطيين.

قدم فيلم "الأخ الصغير" لمسكفين فرصة تحسين أساليب التصوير الخارجي. ودعوة منها إلى التقشف، نفذت ذلك ورشة فيكس مع مسكفين وإينيس عملياً من خلال رفضهم للتصوير في الأستوديو. الديكور الوحيد كان مكتب المدير (جداران، ونوافذ كبيرة) الذي بني على سطح أحد المنازل المنخفضة. وكانت خلفية المشاهد التي صورت فيه خلفية حقيقية من الحياة الطبيعية في المدينة (ألم تأت كلمة الواقعية الجديدة ليوتكيفيتش من هنا؟). قام مسكفين بتجريب الحصول على صورة بإضافة أجزاء على العدسة (أدبتر). الآن يمكنه أن يحدد بدقة احتياجات علم البصريات. استنادا إلى ذلك، كانت كما كتب، "أنواع مختلفة من الأدوات صممت وصنعت بالاشتراك مع الفيزيائي زابابورين منها ما يضاف، ومنها ما هو مستقل من أجل التصوير ناعم الحدة، إضافة إلى غيرها من الأجهزة البصرية التي تعمل بشكل مرض". إن تصوير فيلم "الأخ الأصغر" قد أغنى مسكفين بخبرة جديدة في خلق جو الحدث مختلفة عن تجربة فيلم "المعطف". كل هذا كان له مفيداً، وها هو الآن مع بداية فيلم ""S.V.D"، عليه مرة أخرى التفكير في خلق صورة للعهد البائد على الشاشة.

ميلودراما رومانسية

بتعزيزكم الميلودراما، سوف ترفعونها إلى التأريخ...

سيرجي آيزنشتاين

كتب ليبيديف في عام ١٩٤٧: "من جراء إحباط الفشل الذي خلفه فيلما "المعطف"و" الأخ الأصغر "، اتخذ كوزينتسف وتراوبيرغ قراراً بشأن القيام بكل ما هو ممكن كي يكون العمل التالي مشهوراً بحيث تقبل به أوسع صالة عرض". تبين أن التقييم كان محقاً: فأصداؤه موجودة حتى في المجلد الأول من "تاريخ السينما السوفيتية" (١٩٦٩). لكن ليبيديف، أخطأ من كل النواحي كما يقولون: فقد حاولت ورشة فيكس السينمائية أن تجعل من فيلمي "المعطف" و"الأخ الأصغر" فيلمين مشهورين، وكان الجمهور قد تقبل فيلم "الأخ الأصغر" بشكل ليس بسيئ، فضلاً عن أن فيكس بدأت العمل على "S.V.D" عندما كان فيلم "الأخ الأصغر" ما زال قيد التصوير!

وكتب تينيانوف السيناريو مع الأديب يو. جي. أوكسمان في السنة ١٩٢٥. وكان على تشي. جي. سابينسكي الموقر وضعه، لكنه اختار "رحيل السيدة ماكبث متسينسكي". بدأت فيكس بتصوير فيلم "الأخ الأصغر" في منتصف شهر آب ١٩٢٦، وفي ٣١ آب سلموا العمل على فيلم "S.V.D": على ما يبدو أُجبر تينيانوف العارف بأعمال المخرجين وفريقهم. وبموازاة تصوير فيلم "الأخ الأصغر" بتوا بالسيناريو الإخراجي، وفي الثاني والعشرين من أكتوبر، أرسل العمل إلى الإنتاج. بدأت الاختبارات السينمائية للفيلم في السادس والعشرين من الشهر. وعلاوة على ذلك، في آب، كانت فيكس قد

كُلفت بتجهيز فيلم "سترة غريبة" عن سيناريو أ. ف. كافيرين، وكيفية التجهيز تحددت من وقت التصوير الشتوي لفيلم "S.V.D" والصيفي لفيلم "سترة غريبة". وعمدت فيكس إلى العمل المتوازي لضمان إشغال الموظفين، وبالأخص الممثلين: فحسب قانون المصلحة المكتوب لم يستطيعوا التمثيل عند مخرجين آخرين. في مايو ويونيو كتب كوزينتسيف وتراوبيرغ سيناريو "إصلاح"، وقتها كان الممثلون متفرغين. في الانتقال من فيلم "الأخ الأصغر" إلى فيلم "S.V.D" تم تجنب حتى الوقفات القصيرة.

كما هو الحال مع "المعطف"، استلمت فيكس فيلماً تجري أحداثه في الماضي البعيد، ليس لمجرد الحد من العطالة. يحكي السيناريو قصة الديسمبري ي. ي. سوخينوف عبر فترة زمنية طويلة، منذ تحضير ضباط إلى محاولات للهروب من السجن. لم يكن الفيلم ليحتمل كثرة المواد في سيناريو، لولا الذهاب في طريق الخدع، كما هو الحال في فيلم "التاسع من يناير". ومع ذلك فقد أثار اهتمام ورشة فيكس. وأوضح تينيانوف في وقت لاحق أن رومانسية العقد الثاني أعجبت فيكس. كان هناك اعتبار آخر هيّج المخرجين الشباب: في الجوار وفي كل مكان كان يسير عمل تاريخي، عندما انتهى ايفانوفو من فيلم "الديسمبريين"، صور غاردين فيلم "الشاعر والقيصر". قال شكالوفسكي عن "المعطف" آخذاً في الاعتبار أسنمة الكلاسيكية أنه دمر العدو من الخلف. إن تركيبة فيلم "S.V.D" كانت لتستطيع أن تفعل هذا أيضاً في فيلم تاريخي. كتب كوزينتسف عن مشكلة أخرى بعد ذلك الحين، في مجلة "شاشة عميقة": "لقد جاء الوقت الذي فيه كل واحد منا قد فكّر في تاريخ الثورة، وأعاد الإنشاء بما يجول في رأسه، مشاهد الثورة، ردود فعل، النضال من أجل الحرية. لقد أجبر الوقت بنفسه على عبور هذا الامتحان".

كيف جرى تقديم امتحان فيلم "S.V.D"؟ في البداية حاول المخرجان تغطية كل أحداث السيناريو تقريباً، ولكن سرعان ما أدركا: لا بد من ضغط الحدث في الزمان والمكان، لتأكيد النوعية. فكرا بالممارسة ومن استيعابات الخطة الموضوعة فحددا الفيلم بأنه "ميلودراما رومانسية على

خلفية أحداث تاريخية". وبسبب التسرع في الإعداد تغير السيناريو الإخراجي أثناء التصوير، قليل ما تُزك من مادة تينيانوف وأوكسمان في الفيلم: استخدمت خطوط سوخين، ميدوكس وقصة المارشالة "يوشنيفسكايا"، ولكن التغييرات كانت جذرية فلا بد من إعادة تسمية الشخصيات الرئيسية إلى سوخانوف وفيشنوفا. عرف تينيانوف بالتعديلات، فهو يعمل في المصنع، فكتب بعدها أن فيكس "لم تحقق عملاً توثيقياً ولا تاريخياً، ولكن شيئاً آخر: حماسة سينمائية"

وبالتالي، وضعت فيكس ميلودراما رومانسية مقربة الفيلم إلى النوع المنخفض المحبب ورافعة بها إلى الأدب، حققت نجاحاً جماهيرياً كبيراً. لم تكن علامة الامتحان تامة، بل ربما جيدة. لم يكن الفيلم على سوية واحدة، بجانب عدد من المشاهد الممتازة كانت مشاهد أضعف، والتي قد تذكر إلى حد ما بأفلام سيف زاب كينو الحربية (مشاهد فيشنيوفايا وميدوكس). كيف يمكن تفسير ذلك؟ أعتقد أن اللوم في المقام الأول يلقى على تغيير السيناريو أثناء العمل: فلم يصل التفكير بكل شيء حده حتى النهاية، ظهرت حالات غير مبررة، مثل ظهور فيشنيوفسكايا في السيرك. ونالهم ما نالهم من الحظ: إن حريقاً في المختبر دمر قسماً كبيراً من السالب، ما اضطرهم إلى إعادة تصوير مشاهد داخلية في الأستوديو، لقد اضطروا لطبع مشاهد خارجية من النسخ السالبة المطبوعة من نسخ العمل الموجبة المظهَّرة سابقاً لعدم إمكانية إعادة تصويرها فاقدين بذلك من دقة الصورة، أثر ذلك على مزاج طاقم العمل. على الرغم من أنهم عملوا كالعادة بمهنية، وارتفاع مستمر، وكما في فيلم "المعطف"، لم يكن ما يؤثر على النتيجة. ومع ذلك، قيَّم النقاد الفيلم على أنه جيد. وبنجاح، أرسل إلى خارج البلاد حاصلاً على تقييمات ممتازة. قيِّم عمل مسكفين كأقوى جانب من جوانب الفيلم، وكتحقيق في عالم فن التصوير السينمائي (سمى صحفي تشيكي مصور الفيلم المدهش مسكفين "المصور الأكثر موهبة ربما في العالم"). أتى نيدوبروفو بالنتيجة في كتابه عن ورشة فيكس: "إن أعمال مسكفين قد غدت بالفعل كلاسيكية ..."

موسيقى بصرية

الفن يعني شعراً. لا يمكن لفن أن يكون بلا شعر...
الفن التشكيلي يوحي بمشاعر خاصة جداً ...
يوحي بما يمكن أن تسمى موسيقى اللوحة.

يوجين ديلاكروا

بدأ تصوير الفيلم من مشهد في الحانة. حوّل إينيس الديكور إلى شكل مسطح كما في مسرح الميلودراما، ما دفع المخرجين إلى تطبيق الميزانسين المسرحي، وأعطى إمكانيات أقل للمصور السينمائي وأثر على اللقطات العامة، ولاسيما في تلك اللقطات حيث لا يوجد سوى شخصية واحدة أو اثنتين. ولكن مسكفين أخذ بالثأر في لقطات الحشود. ساعد بذلك الدخان المبرر بالشموع ودخان المدخنين. واجه مسكفين هذا التأثير في بداية تصوير فيلم "العجلة اللعينة"، كما واستخدم الدخان بفيلم "المعطف" (أو البخار الصاعد من غلاية الشاي) في لقطات قليلة فقط، ولكن مسكفين أدرك إمكاناته. والآن استطاع إدخال الدخان بثقة فخفف من قساوة تسطح الخلفية، وجعل شعاع الضوء ساطعاً ملموساً. أصبح الدخان واحدة من الأدوات الرئيسية المستخدمة لخلق طبيعة الصورة وتحديد مزاج وجو اللقطة تماماً كما العدسة الناعمة الوضوح. ولكن الدخان المضاء لا يحل أي شيء من ذات نفسه. تحددت تشكيلية وشعرية الصورة بمجمل الأساليب، وكما يحدث باستمرار في الفن، فالنتيجة الفنية الشعورية تكون غالباً أكبر من محصلة أجزائها التي منها تغير زاوية الكاميرا في لقطات الحانة، والمقارنة المتباينة بين الأشكال في المستوى الأول وبين الخلفية، والعدسة التي ترسم صورة لينة، والضوء في نهاية

المطاف. وأضيف في مشهد الذروة لقطة تم تصويرها وتنفيذها ببراعة محمولة على اليدين. وبواسطة "المزلاج" المجرب صورت الوجوه المتلاحقة، أو بالأحرى سحنات قاصدي الحانة الدائمين وصديقاتهم غير الجاذبات، ساخرين من الديسمبري المجروح. استخدم "المزلاج" بتوفيق أيضاً عند التصوير في السيرك. ومع ذلك، فإن اللقطات المعبرة من وجهة نظر راكب حصان السيرك الراكض لم يصورها مسكفين: فهو لم يكن مر بتجربة ركوب الخيل، فلم يتمكن من إدارة محرك الكاميرا بسلاسة ممتطياُ الفرس. أنقذه راكب أكثر خبرة، ميخائيلوف (الذي تذكر في وقت لاحق: "... إرتجل كمن استنفد تماماً أو تعرض للضرب، ولكنه كان فرحاً لأنه صوّر").

وكالعادة، فإن أهم وسيلة لخلق الصورة عند مسكفين هي الضوء. بالتعاون مع العدسة لينة الوضوح، مع الدخان خلق الضوء فضاءً جوياً حيوياً في الأماكن الداخلية؛ اللعب على الحواف الجليدية المحيطة بساحة التزلج أعطاهم روعة، وضاعف تشكُّل ظلال رقص ضخمة رعب السخرية من رجل أعزل. ضوء غامض خافق زاد من رومانسية المشهد في الكنيسة: من ممر تحت الأرض إلى القبو مع الديسمبريين المحتجزين اخترق شعاع من الضوء ليصبح منارة أمل. كثيراً ما كان الضوء غير مبرر، في هزيمة الثورة أضيء سوخانوف المجروح بضوء من الأسفل، ولكن قوة اللقطة والوصلة المونتاجية أدت إلى أن المشاهد لم يلاحظ عدم واقعية الضوء الذي بالكاد عبَر الظلام، فهو هنا أيضاً ينظر إليه على أنه بصيص أمل.

يولي مسكفين اهتماماً كبيراً للقطات البورتريه. كان البورتريه للمصورين السينمائيين هو "حجر عثرة" إلى حد أكبر من لقطات المجموعات أو المناظر الطبيعية. في أكتوبر السنة السادسة والعشرين، وعندما صور مسكفين الاختبار السينمائي لفيلم "S.V.D"، كتب خ. ن. خيرسونسكي عن لقطات بورتريه لبطلة فيلم "تاموس": "إنه لأمر مؤسف ن س. زابوسلايف المصور الجيد قدر على إظهار وجهها كما يجب عندما توفيت فقط. نحن ما زلنا لا نعرف كيفية إضاءة الوجوه من أجل التصوير ولا اختيار زوايا تصوير فردية". لكن مسكفين أثبت قدرته على الإضاءة في فيلم "العجلة

اللعينة" وأكد في فيلم "المعطف" على ثقته من خلال استخدام زوايا تصوير فردية. أما في فيلم "S.V.D" فقد وضع لنفسه مهمة أصعب: إنشاء صفات نورية الأبطال محافظ عليها من خلال الفيلم بأكمله. ففي لقطات سوخانوف (سبولفسكي) الشخصية لم تَلغِ الضوء، وحتى إنه حدد تحت الذقن الثقيلة أحياناً، والتي بدورها أصبحت وكأنها من أحد ملامح وجه الضابط الذي ارتفع من الطبقات الدنيا. شوتلر والمحرِّض ميدوكس (جيرازيموف) يلبسان الأقنعة دائماً، أبرزها مسكفين بواسطة الضوء محافظاً على الرسم الضوئي في كل لقطات وجه ميدوكس تقريباً. ولأول مرة تعمل مع ورشة فيكس السينمائية صوفيا ماغاريل ذات الوجه العريض والصعب في التصوير. حجب مسكفين كرسي الخد بإضاءة عالية أمامية، وآخر خلفي قوي متباين، فحصل على صورة شخصية رومانسية ممتازة. لقطة الجينيرالة الجميلة هذه كما يقال، لم تكن أمراً صعباً؛ فحتى مصورو الخميرة القديمة قد صوروا في بعض الأحيان لقطات مقربة مؤثرة بحيل صور وجوه التصوير الفوتوغرافي. لكن في فيلم "S.V.D" لم تكن مجرد سلسلة من لقطات فنية مقربة، بل محاولة جادة لإعطاء فيشنوفايا صفة نورية عابرة.

للوهلة الأولى، لا يختلف هذا عن أسلوب التصوير الأمريكي: البحث عن إضاءة أنسب لنجوم السينما والحفاظ عليها في جميع لقطات الفيلم، وحتى استخدامها من فيلم إلى فيلم. لكن الفارق هنا جوهري؛ يحافظ مسكفين على شخصية الصيغة النورية الأساسية (أؤكد على أن الصيغة النورية لفشنوفياي بالتحديد، وليس لماغاريل) ويغير طبقية الضوء أو تفاصيل إنارة الوجه بما يتناسب مع مزاجية المشهد وظروف الإضاءة. إن هذا الضوء بتعقيد سلوكه التقني يساعد الممثل على تقوية لهجة دوره الذي يلعبه في كل مشهد. فتن مسكفين بالمهمات الجديدة الفنية والتقنية. لم ينجح فوراً ولا دائماً، بل كان صبوراً، كثيراً ما أعاد وضع الإضاءة أو طلب بإعادة التصوير. إلا أن هذه الكوابح للمتعودين على العمل بسرعة في ورشة فيكس كانت تشكل عقبة غير محببة، فنشأت بعض الخلافات. مسكفين أصرّ بعناد على خطه، وأثبت صحته بالنتائج التي تظهر على الشاشة. لا يمكن القول إنه حقق فوزاً ساحقاً، إذ كانت المهمة صعبة للغاية، لكنه شعر أنه على الطريق الصحيح.

إن نصر المصور الكامل، ويمكن للمرء أن يقول بأنه نصر مظفر، كان مشاهد الانتفاضة. كتب تينيانوف بعد "S.V.D": "إن فيلم الانتفاضة... - أفضل ما قدمته ورشة فيكس السينمائية". إنهم حقاً صعدوا إلى البطولة، لأن "طريق التغلب على روتينية السينما التاريخية كان مفتوحاً بشعرية الإحساس التكويني، من نوع الموسيقى البصرية مثل الثلج، والدوامة والنار". تقترب كلمات كوزينتسيف هذه كثيراً من تقييم أمينغوال لمشاهد الانتفاضة: "إن هذه المشاهد عظيمة. موسيقى هذه اللوحة ... تجعل الروح ملتفتة".

تظهر انتفاضة فوج تشرنيغوف في ثلاثة مشاهد: الأول تمرد - ليل، عاصفة ثلجية؛ والثاني اشتباك المتمردين مع قوات موالية لنيكولاس - يوم غير مشمس، رمادي؛ والثالث ميدان المعركة بعد الهزيمة - ليل، قمر. وقد اختفى السرد النصي أثناء التنمية: بحثت فيكس عن صورة شعرية للانتفاضة والخسارة. حددوا التباين الضوئي للظروف والإيقاع - من حركة الدوامة في المشهد الأول عبر إيقاع متوتر أليم لانتظار الطلقة الأولى في المشهد الثاني وصولاً إلى إيقاع جليدي للمشهد الثالث – وذلك عبر صوت ضربات الطبل (في الفيلم الصامت). اعتمدوا على مهارة مصورهم السينمائي، وعلى قدرته على خلق الجو، ولهجة المَشاهد، وجعل من الصورة "موسيقى". وفي مسكفين بعهده في ذلك، وفي بعض النواحي، كما حدث في فيلم"المعطف"، فقد أخذ المخرجين معه.

لم تكن مشاهد الانتفاضة قد صورت على أنها مستقلة، قائمة بذاتها، بل كجزء من الكل. تم التحضير البصري مسبقاً؛ في بداية الفيلم هنالك جندي في الحرس: شخصية مزروعة بلا حراك وبالعتاد الكامل مع سلاح ثقيل خرجت من الظلام بشعاع ضوئي على رياح ديسمبر الخارقة. وعلى النقيض المباشر لهذه اللقطة المتكررة أكثر من مرة - الجنود في مشهد التمرد: دوامات ثلجية عاصفة ظهرت في كثير من اللقطات بأحجام مختلفة، وزوايا مختلفة. هكذا بالضبط تناقضت مع هذه اللقطة المشبعة بضوء وامض وحركة مفاجئة، مشهد القسم مع مجموعة معتمة من الجنود الثابتين في مكانهم، والذين يردون بصمت على الدعوة فيصيحون: "أهلاً" للملك الجديد.

وراء مشهد القسم يأتي مشهد لقاء أعضاء المكتب المتآمرين في الحانة ومشهد حلبة تزلج (في النص سهرة سمر راقصة، ونظراً لعدم تكرار المكان بعد فيلم "الديسمبريون"، وجدت فيكس مكاناً أكثر غرابة). استخدم مسكفين حلبة تزلج مضاءة بالنار كأفضل وسيلة لخلق الأساس المتنامي: إن البنية الثابتة والضوء المبعثر في مشهد القسم تتبدل بإضاءة متوترة حين لقاء المتآمرين، ومن ثم بحركة سلسة للمتزلجين وظلالهم الطويلة على الجليد. إن تقابل لقطات الجنود المظلمة والثلوج البيضاء في مشهد القسم هنا، في حلبة التزلج، "تتناثر" على لمعان الجليد، ولعبة الضوء على هياكل الثلج في الظلال السوداء الزاحفة. السماء والظلال سوداء غامقة، التباين واضح. ينخفض في المشهد التالي للتمرد على الفور: تخفف العاصفة الثلجية من سطوع الضوء وظلمة الليل، والحركة السريعة للجنود تصل إلى الوميض، واللزاجة، خافضة أيضاً التباين؛ أجزاء مقربة من جنود يركضون، وبالتالي مخططات متناقضة للضباط وطبل مع ضرب حماسي عليه بعيدان قصيرة جداً. حركة سريعة مختلة للقوات، هبوب العاصفة، والأجزاء المقربة والسريعة للجنود تخلق شكل لوحة موسيقية لشعر التمرد.

تتسارع الحركة من مشهد إلى آخر، ولكن التباين في الصورة نما فجأة في لقطات التزلج وانخفض بشكل ملحوظ في مشهد التمرد. وفوراً: صف أسلحة مثبتة، ومصفوفة بشكل منتظم صارم قد صورت بتباين كامل - صورة ظلية على سماء شتوية بيضاء. هزة إيقاع حادة تدرج الصورة تؤثر تأثيراً مباشراً على عواطف المُشاهدين، رافعاً موضوع الهزيمة الحتمية للديسمبريين إلى مستوى مأساوي جديد. ويتم الحفاظ على هذا المستوى، حتى إنه يصل إلى ارتفاع كبير في المشهد الليلي في ساحة المعركة. يبدأ المشهد بعبارة: "ليلاً، وفي مكان المعركة القصيرة لم يكن سوى الدخان والدم". خلق المخرجون مع إينيس صورة مبهرة عن الهزيمة: رجال وخيول جرحى، وبرك من الدماء على الثلج الملوث، جثث، وطيور جارحة... يزداد التأثير الشعوري بعدة لقطات مع الحركة: يرفع حصان ساقيه ويتشنج ويموت، ينهض الضابط الجريح، وبقواه المتبقية يقف، ثم يقع وقوعاً لا نهوض بعده

(لعب هذا المشهد المصغر في لقطة واحدة أحد طلاب ورشة فيكس أوليغ يعقوب بطريقة جعلت كل من شاهد الفيلم يذكرها)، يزحف قارع الطبل بصعوبة ليصل إلى الطبل، بعض الضربات الضعيفة بالعصي، تجمَّد هو الآخر... وحّد مسكفين كل هذا بضوء القمر الهادئ البارد، المغطى بالسحب الثقيلة. إن التصوير من زوايا منخفضة يكبر الأجسام في السطح الأول للصورة، والسماء مع السحب الثقيلة تحتل جزءاً كبيراً من اللقطة، لتصبح أساس لوحة المشهد... يتجمد المجروحون. يتأكد جمود القتلى بحركة الغيوم البطيئة. ثم الصورة الظلية المشؤومة للطيور الجارحة وكأنها الوتر الأخير من المغزى المأساوي.

قصد تينيانوف بقوله أن مشهد الانتفاضة هو أفضل ما عند فيكس "مجموعة حميمة، منضبطة، عملية". إنه على حق – على الرغم من وضع المخرجَين المسؤول والموحد فلم يكن ليتحقق فكرهما لولا التذوق الفني الهرموني في وسائل إينيس البصرية، لولا الأذن الموسيقية المطلقة للمونتير شبيس. قال المونتير المذهل ي. إي. شوب إن المونتاج هو "الوسيلة الأكثر وضوحاً وعاطفية للكشف عما يكمن في المواد المصورة". لم يكن ما وضعه المخرجان من تنسيق إيقاعي، أو إينيس من تنظيم الواقعة، هو كل ما وضع، بل والتفسير المسكفيني لإضاءته المتغيرة وتبايناته المتلاعبة. إن الصورة المتكلمة، المدعومة بديناميكية وإيقاع المونتاج هي أساس ما جعل من مشاهدة أغنية اللوحة الصامتة موسيقى مرئية. وأكد الرومانسي ديلاكروا أن شعرية الطبيعة الصامتة تخلق لوحة موسيقية. خلقت الموسيقى المرئية للصورة السينمائية في مشاهد الانتفاضة والعديد من المشاهد الأخرى روحاً رومانسية جعلت من المَشاهد واحدة من القمم الشعرية في السينما الصامتة.

النمط والنمطية

إن النمط ليس بسهولة اقتراض أو تزييف، كما يبدو ظاهرياً. في الفن، كما في السياسة، فإن النمط أكثر برمجة وبياناً ويعبر عن حقيقة عمق المشاعر الإنسانية.

يزار فالييخو

جاء في إعلان صالة عرض "سوفكينو الثاني" في بارناول: "رواية مغامرة تاريخية" "S.V.D". عرض الأحداث بمبدأ النمطية، في الأساليب الرومانسية". وبما يشبه السخرية لم يولد النص في مكان فارغ (كيف لا نتذكر تينيانوف: "... بين النمطية والسخرية - خطوة واحدة")- إن المزيفين السينمائيين في ألتاي مشوا في طريق الاستعراضات التي كتب فيها: "... نمطية لطيفة عنت أكثر بكثير من التاريخ العميق المراجَع..." أو "... التأكيد هنا على الميلودراما... على النمطية في ألكسندر دوماس (الأب)".

تقبل مسكفين والفيكسيون الدخول إلى النمطية بهدوء كما فعلوا سابقاً إلى التعبيرية. ولكن في عام ١٩٣٣ قال كوزينتسف: "خطؤنا الرئيسي هو أننا بحثنا عن نمط من داخل الطبيعة الصامتة في الحقبة المعاصرة، وليس نتيجة لتحليل الواقع"، وفي مقالة حول مسكفين (١٩٣٥) أضاف: "إن النمط تحول إلى نمطية. وهذا خطأ، لا بد من إلقاء اللوم على المخرجين أكثر من المصورين". لقد أصبحت هذه العبارات أساساً للإتهامات: إن الاستقلالية النمطية التي صنعها كوزينتسف في فيلم "S.V.D" تعتبر مثبتة. لكن تقييمها يتغير. قيل في "تاريخ السينما السوفييتية" عن نمطية الشخصيات في بورتريه الطبيعة الصامتة، والمنمنمات، وعن أن "لوحة المعركة في الثلج مع ضبابه

على الحصون، وعلى صفوف الجنود الذين يسيرون إلى العمق، كانت نفخة من لوحة معركة وقت بوشكين التشكيلية". استنتاج: "في فيلم "S.V.D" كانت نمطية رائعة، أغنت تراث السينما السوفييتية الشابة". وها هي عبارة من كتاب عام ١٩٦٦: "إن العاطفة الصادقة التي تكونت لدى الديسمبريين حاربت في الفيلم ضد النمطية التلقائية في الميلودراما الرومانسية بذاتها". إنه لمضحك بالطبع "نمطية في الميلودراما"، ولو كانت الميلودراما توضع. يمكنك أن تطرح الفكرة كنكتة ثم تغلق القضية. ولكن مع النمطية لابد من التدبر، إذ أن فيلم "بابل الجديدة" لم يهرب من هذه التهم، وكلمات كوزينتسف أنه يجب اتهام المخرجين لا ترفع التهمة عن مسكفين: إذ كانت مساهمته ضخمة جداً في فريق العمل بخلق نمط الفيلم.

سأبدأ من التقييم الذاتي. إن مؤرخي الفن يدركون جيداً ظروفه، وفي المرحلة الجديدة من الإبداع ينفي الفنانون في كثير من الأحيان ما قيم به من قبل رفضاً حاداً يساعد على تأسيس الجديد. كانت بداية الثلاثينيات للفيكسيين هي انتقال إلى مرحلة جديدة. هناك سبب آخر. دفع وضع المناظرة عن الشكلية إلى عدم اعتبار النمطية هذه كخطيئة كبيرة عند رفض ما هو غير مؤسس على الصحة، والاتهام الأكثر خطورة من التعبيرية. في فقرة "الشاشة العميقة" استخدم الكثير من مقالة عام ١٩٣٥ عن مسسكفين، ولكن الكلمات عن النمطية لم يكررها كوزينتسف. على كل، هنا أيضاً يظهر التقييم الذاتي...

إن النمطية هي تبنٍ متعمد لأي نمط من أنماط الفنون، وتقليد له. هل لقطات المدافعين جواب على هذا؟ هلا تحاولون تذكر حتى ولو إحدى لوحات المعارك من الأوقات البوشكينية مع صورة ظلية سوداء حادة للمدافعين المجهزين للإطلاق على خلفية سماء صافية. لكن هذه اللقطة مفتاحية لقوة هائلة وثابتة مضادة للمنتفضين. وعلاوة على ذلك، لم يكن في لقطات فيلم "S.V.D" هنالك حصن ضروري في لوحات المعارك، وهذا أيضاً لم يكن من قبيل الصدفة. وجِد الدخان فوق طلقات المدافع في اللوحات كما في اللقطات، لكنها بذلك فقط يمكن التعبير عن إطلاق الطلقات في الصورة الصامتة، وهذا ليس تقليداً متعمداً لنمط القرن التاسع عشر، بل صورة للواقع. نمطية

الشخصيات تحت بورتريه تشكيلي أو منمنمات. لكن التشابه في قصة الشعر والملابس مرة أخرى صورة للواقع: فنحن نعرف أزياء ذلك الوقت من الصور فقط. ومقارنة بسيطة للقطات البورتريه المسكفينية مع بورتريهات ومنمنمات العشرينيات من القرن التاسع عشر يتبين أن مسكفين لم يقلد شيئاً وإنما يخلق أسلوبه الخاص. بالتحديد عند مراقبة أساليب الإضاءة: الضوء في الفيلم ربما مركز دائماً، واختلافات ملحوظة لسطوع الوجوه، في بورتريهات سنوات العشرين، وخصوصاً في المنمنمات، ضوء متناثر، سطوع الوجه في النور والظل هو نفسه تقريباً. حتى في لوحات ك. ب. برولوف الرومانسية الحماسة الشعرية خلقت قبل كل شيء من التكوين، وتوضُّع الشخصيات، وكما يقول الرسامون، بالخلفية المضطربة، الخ. في البورتريهات المتأخرة عن هذا، والتي تعتبر واقعية، على سبيل المثال أ. ن. ستروجوفشيكوف، ضوء برولوف يبدو أقوى، وحتى هنا فهو لا يزال بعيداً عن التباين المسكفيني.

صانعو فيلم "S.V.D" لم يحاكوا النمط التشكيلي في وقت بوشكين، على الرغم من أنهم عرفوه جيداً، علاوة على أنهم درسوه بعناية. حتى إني أوافق على أنه أثر بشيء ما على الصورة. ولكن هل هو فحسب ما أثر؟ عام ١٩٦٦ وفي مسألة أصول هيئة لوحات الأفلام المبكرة، وعلى وجه الخصوص هيئة العاصفة الثلجية، أجاب كوزينتسف: "إن العاصفة الثلجية في فيلم "S.V.D" كانت قد اقترحت على الأرجح في شخصيات بلوك من كتابه "الإثنا عشر". بالعمل على فيلم "S.V.D" تأثرنا بالطبع بال" حفلة تنكرية " لليرمانتوف، والرومانسية الروسية، وفن سابونوف التشكيلي، الفنان الذي أعشقه". وبالانتقال إلى مسكفين، يمكن تسمية الميلودراما المتواجدة في المسرح كلوحة دوميير، وتصورات بينوا عن "الفارس النحاسي"، رجولة قصص تيخونوف الرومانسية... هل يمكن أن تكون النمطية في نفس الوقت تحت الفن التشكيلي المعركي وسابونوف، وليرمونتوف وبلوك، وبرولوف ودومير؟

دل نيدوبرفو على عمومية أساليب فيكس مع أساليب الرومانسية الروسية ما بين العشرينيات والأربعينيات. لكنها لا تسير من طريق ماسكاراد بل من نمط الميلودراما الرومانسية. ومن أجلها استلمت ورشة فيكس فيلم "S.V.D". كانوا

يعرفون العصر حرفياً، كما في الفن، كذلك عبر الوثائق، بوجود الاستشاريين تينيانوف وأوكسمان. إن المعرفة غير كافية، لابد من إنشاء هيئة للعصر بالاعتماد أقل ما يمكن على "السادة". لقد خلقت في أفضل مَشاهد فيلم "S.V.D" هيئة العصر الرومانسي، ليس عن طريق النمطية، إنما بالأخص سينمائياً. ولكن ليس في كل المشاهد. في بداية الفيلم، مشاهد التمرد، لقطات كثيرة في الحانة، والسيرك، والكنيسة، يتحدثون بقوة كاملة عن عمق مشاعر مبدعيهم، في مشاهد أخرى لم يتكون ذلك الشعور. وبما أن الحديث أصبح عن الأسباب، لذا سوف أقول لكم عن واحد آخر، يتعلق مباشرة بالنمط – عن لعب الممثلين.

إن مؤسسة "مصلحة السينما" لم تحضر ممثلين عموماً، وإنما ممثلون سينمائيون. كان الفيكسيون قريبون من كوليشوف في محاولة للحصول من الطلاب على التعبير عن العواطف من خلال الحركات واللعب مع الأدوات والموجودات، وليس من خلال الشعور بالعواطف أبداً. كان هذا مناسباً للكوميديا غريبة الأطوار، والبوليسية، وبشاعة فيلم "المعطف"، ولكنه لم يكن مناسباً لفيلم "S.V.D": المؤامرة المليودرامية التقليدية تطلبت درجة عالية من عواطف الممثلين، إنه ليس هنالك تعبيرات حركية دقيقة بديلة عنها، ولكن هنالك أخرى خارجية، ولعب مؤثر مع الأشياء (ماغاريل مع المروحة، جيرازيموف مع الخرائط). وباعتبار كوزينتسف واثقاً من مسكفين وإينيس، ركز عمله لفترة أطول مع الممثلين، وكان في متناول اليد إعادة التصوير لعدة مشاهد. لقد حصل على شيء ما مما يريده، فماغاريل، إحدى الشخصيات الثلاث المهمة والأقل خبرة بينهم بالتمثيل أصبحت تلعب بشكل أفضل، ولكن هذه المدرسة أثرت سلباً، فاللعب غالباً ما بقي خارجياً. وكان جيرازيموف قد انضغط في أدائه التمثيلي في أماكن دراماتيكية، ماغاريل لومالاس ترددت في أماكن، سبولوفسكي كان رتيباً إلى حد ما. أما عمل الممثلين في المستوى الثاني فكان متنوع الأنماط: كوستريشكين (خادم) - غريب الأطوار، ك. ب. خاخلوف (فيشنيفسكي) – مسرحي بتجرد، ن. ي. مستشورين (مالك السيرك) - ثقة بصورة واقعية.

لقد بحث مسكفين مع المخرجين في الأفلام الأولى له عن سبل المحافظة أو حتى دعم صورة الممثل بالعاطفة (كتب المراقب نيدوبروفو:

وعند فيكس "لا تنتقل المشاعر عن طريق وجه الممثل، وإنما باختيار اللقطة، والإضاءة، والضبط المونتاجي...."). وبالنسبة لفيلم "S.V.D" كان هذا قليلاً، إذ كان من الضروري وجود معبر لميزات ضوئية، وتناغم مع الجو العاطفي لكل مشهد. استطاع المخرجان ومسكفين والممثلون معاً الابتعاد عن الهزيمة بتوحيد الجهود، إلا أن النصر لم يكن كاملاً - كان هناك اختلاف نمطي في التمثيل وفي الفيلم بشكل عام. ومع ذلك، وبالرغم من كل القصور فقد أصبح الفيلم يشكل خطوة هامة وكبيرة إلى الأمام بالمقارنة مع الملل في فيلم "التاسع من يناير"، والمسرحية الواضحة في فيلم "الديسمبريون" وفيلم "الشاعر والقيصر"، طامحاً إلى إظهار مأساة بوشكين، مظهراً القصور وحفلات الرقص نفسها، كل شيء نفسه، في عبارة بالاش "معرض لوحات متحركة" (وهنا كانت أيضاً نمطية سيئة من خلال جبهة الفن التشكيلي!). وبالمناسبة، فإن بالاش قد سمى فيلم "S.V.D" في عام ١٩٢٨ بعنوان "القصة البصرية"، في إشارة إلى أن القصة أتت كنوع موسيقي. فكان أول من تحدث عن اللوحة الموسيقية في هذا الفيلم.

لا يزال الفيلم يعرض حتى الآن كضيف متكرر في نوادي السينما، والسينماتيك. وكان جورج سادول في الستينيات قد بين نفوذه على الأفلام المعاصرة التي تتكلم عن الانتفاضة، وعلى وجه الخصوص، في فيلم "فيفا، ماريا" للمخرج ل. ماليه. لا يزال الفيلم يحيا... ولاختتام الحديث حوله، لا يسعني إلا تقديم تعريف آخر، تعريف يذكر ربما أكثر من غيره: دعا شكلوفسكي فيلم "S.V.D" الشريط الأكثر أناقة في الإتحاد السوفييتي. تعريفات شكلوفسكي الجدلية، تفهم كمدح وذم معاً (يمكن تذكر كلمة "الأم" باعتبارها "سنتور" الشعر والنثر). هذا ينطبق أيضاً على "الشريط الأكثر أناقة". ولكن من المهم أنه هنا أيضاً تم تحديد دور الصورة، دور مسكفين، كما في "قصة بصرية" أو "موسيقى مرئية". بالطبع، كنت أود أن أعرف كيف فهم مسكفين دور المصور السينمائي، ومبادئ فن التصوير السينمائي. لقد ساعدنا في ذلك من خلال كتابته مقالاً مع ميخائيلوف، "دور المصور السينمائي في صناعة الفيلم".

نظريـة

يجب على المصور السينمائي أن يكون فناناً واعياً.

بيلا بالاش

قليلة هي كتابات مسكفين. هل كان هو وحده كذلك؟ عند قراءة المجلات السينمائية على سبيل المثال، فمن السهل أن نرى: المصورون السينمائيون هم الأكثر صمتاً والأقل كتابة من بين السينمائيين. هناك، بطبيعة الحال، من المصورين من يكتب كثيراً أو يتحدث كمهني، ولكن هذا الاستثناء هو ما يثبت القاعدة (هكذا كان نيلسن مثلاً)، أو في الحالة المؤسفة حيث أن كلمة "المصور" لا تعني رتبة بل مجرد مهمة يمكن أن تملأ في استمارة الطلبات. دخل صمت مسكفين في أسطورة خلال حياته. سمع إي. جريستيوس قبل لقائه معه قصة لقاء مسكفين مع طلاب المعهد السينمائي فغيك للإجابة على سؤال "كيف أضأت ظل الدوما الحكومية؟" فأجاب زاعماً: "بلمبات كهربائية". ووفقا للأسطورة، فإن مسكفين كان صامتاً حتى لدرجة أن الجواب بكلمتين مع إمكانية أنه يمكن الإجابة بكلمة واحدة هو مثال على الثرثرة. الأسطورة ليست بعيدة عن اللمس، بما أن جريستيوس كان قد عرف مسكفين بشكل جيد، كتب منهياً الحديث عن "اللمبات": "وأنا أمرر تماماً مثل هذه الحالات"، وكذلك كوزينتسف الذي يعرف مسكفين أكثر كتب عن كلمته التي ألقاها في ذكرى ميلاد إينيس الخمسين: "... مشى من دون عجل إلى خشبة المسرح ، نظر بتجهم في وجه المحتفل به... وقال "تهانينا"". في الواقع، وما شهدته شخصياً، فإن مسكفين كان يتلفظ ببضع جمل قصيرة، ولكن على النقيض من إسهاب

المتكلمين الآخرين فإن الحديث قد تذكره كوزينتسف بشكل وجيز للغاية. مما لا شك فيه، أن مسكفين لم يحب أن يتكلم من على المنصة، ولكن تحدث في اجتماعات المجلس الفني، وأحياناً في مناقشة أفلام في مبنى الدوم كينو السينمائي، وكتب تقارير عمل في التكنولوجيا. وكان دائم الاقتضاب. هكذا هو الحديث"التصويري"، إنه دائماً ذو علاقة مباشرة مع طبيعة التفكير المميزة التي تحدد بدورها مدى ملائمة المهنة، التفكير ليس بالكلمات، وإنما "بالصور"، واللوحات التشكيلية، والبحوث العلمية تربط هذا النوع من التفكير بالنصف الأيمن من الدماغ؛ أما في نصف الدماغ الأيسر فللتفكير "الأدبي". وكان من أصحاب نصف الدماغ الأيمن فنانون كبار مثل ليوناردو دا فينشي، سيروف وسيرجي آيزنشتاين. ومما يؤكد "لا أدبية" أو "فنية" مسكفين التفكيرية إيجاز رسائله، ومقالاته القليلة جداً. وكانت أكبرها هي ما كتبه مع ميخائيلوف في عام ١٩٢٦ لمجموعة "شاعرية السينما".

لماذا يا ترى أخذ مسكفين على عاتقه كتابة مقال عن مختارات نظرية؟ إنه فعلاً قوي في التوليف الفني والتحليل العلمي، وكان فضولياً محباً للمعرفة، ومن هنا فإن الاهتمام المطلق في الأصول، وفي الأسس النظرية لأي شيء مما يفعله، أصبح مرتبطاً بالسينما النظرية. لقد أتى التعارف الأول لمسكفين وأصدقائه مع هذه النظرية عبر كتاب "الإنسان المرئي، أو ثقافة السينما" لبالاش، والذي ظهر في ألمانيا عام ١٩٢٤. كتب غوردانوف "إننا قرأناها من المصدر النصي وربما لم نستوعبها بالشكل المناسب". نشر الكتاب في عام ١٩٢٥ بترجمتين للغة الروسية. واحتفظ ميخائيلوف بسخة كتاب مسكفين (من ترجمة ك. ي. شوتكو). لقد "استدرك"ذلك، أثر هذا يمكن رؤيته على صفحات كثيرة. في مقدمة بالاش كلمات مفادها أن الفنان لا ينبغي أن يكون "عالماً"، ولكن لا ينبغي أن يخلق بحدس فقط توافقاً مع "الرأي العام ... عن قيمة الإبداع اللاواعي". وكان مسكفين قد خط تحت قسم "عن التصوير الفوتوغرافي" التي تبدأ بعبارة "يجب أن يكون المصور فناناً واعياً". على ما يبدو فمسكفين أحب الفكرة: ففيها تناقض من خلال ربط وئام الفنان، كشاعر غنائي "مع كل المشاعر غير المتعمدة والأهواء الشعثاء" (هكذا قال عنه

كوزينتسف)، ومع التحليل الفيزيائي مع ذكاء حاد، بهدف الحصول على تنظيم إبداع واع. هذا هو سبب أن أطروحة بالاش عن "الوعي" قد تسببت بعلاقة جادة عن الكتاب عند مسكفين.

كتب ميخائيلوف: ساعدهم بالاش على "فهم حقيقة الصورة في السينما الصامتة، وإيجاد ما اختبأ من أسرار ومعاني عميقة في ما صور منها". إن بالاش كاتب وناقد سينمائي، وقارئه مسكفين ليس مجرد فنان وحسب. كان يعلم الفيزياء، والكيمياء، وعلى محمل الجد كان مهتماً بعلم البيولوجيا وعلم النفس، وقد أحس وراء كلمات بالاش معنى مختلفاً. في بداية القرن العشرين كانت الفيزياء قد قامت بقفزة لفهم جوهر الأشياء، كان ماكس بلانك قد وضع أسس الميكانيك الكمية. وقد تحرك علماء الأحياء في أعماق الخلايا، أتى ف. يوهانسن بصياغة عبارة "الجينات". محاولة لفهم آلية الإدراك، هرع علماء النفس والبيولوجيا إلى أعماق الدماغ، أسس في. م. بيختيريف معهداً نفسياً عصبياً. في العشرينيات ظهر مستوى جديد من العلم: تبنى بعض الإنجازات المنفردة في الأنظمة الموحدة للفيزياء الجديدة، والبيولوجيا، وفهم الإنسان في خليط بيولوجي نفسي.احتفلت بداية القرن باختراق إلى فن جديد للفنان بلوك، سكريابين، بيكاسو، فوكين، ولفنانين آخرين أدركوا بألم اتساع الهوة بين ظاهر الناس والأشياء وبين جوهرها. بعد معمعة الحرب العالمية الثانية، والثورات، ازدهر فن جديد ... ما بين ١٩٢٤ و ١٩٢٦ تشكل نهائياً مفهوم العالم في فكر مسكفين. وأصبح التطلع فيه إلى الأعماق الخفية للأشياء مظهراً من مظاهر الوحدة الجدلية المعقدة للعلوم والفن، للطبيعة والإنسان. وقد خط في كتاب بالاش تحت كلمة حول "الفيزياء الخفية للأشياء".

في خريف العام ١٩٢٦ وبفضل تينيانوف ربما، تلقى مسكفين عرضاً لكتابة مقال عن "شاعرية السينما"، وجذب ميخائيلوف لهذا. تذكر ميخائيلوف قائلاً: "لم نستطع لا الكتابة ولا الإلقاء لا أنا ولا اندريه، وقد اعتقدنا أن تلخيص أفكارنا عن العمل سيكون شيئاً مثيراً... أذكر كيف أننا تمكنا بصعوبة عن طريق الصياغة الدقيقة ما أمكن الحكم على الأفكار المختلفة. وبنينا هيكلية كامل عملنا على المبادئ الموضحة في هذه المقالة". لقد وضعت

مبادئ، أو "شروط الحصول على لهجة ونمط الفيلم العامَّين والضروريَّين" في أول ثلاث فقرات من المقالة على شكل ثلاثة مفاهيم رئيسية هي: العمل الجماعي، حيوية سينمائية لرتابة مستوية، والتي يجب أن تؤثر على نحو يعجب المُشاهد. ماذا يقف وراء هاتين الصياغتين غير الواضحتين؟ في المقام الأول، الثقة من أن "عملية التصوير ليست، أو على الأقل يجب ألا تكون، مجرد تثبيت فارغ لحدث جارٍ، بل هي ذلك الموشور متعدد الأوجه الذي بنتيجة العبور من خلاله يحصل الحدث على جوهره السينمائي وحيويته". هذه نقطة مهمة جداً، لأن التحول الإبداعي حصراً للأوضاع والأحداث الحقيقية أو المنظمة خصيصاً في الصورة السينمائية هي التي تسمح للمصور السينمائي خلق صورة فنية، التي بدورها تؤثر عاطفياً "بطريقة إنطباعية" على المشاهد. يفعل المصور ذلك بصفته عضواً في الفريق الجماعي، وهو في نفس الوقت "فنان واعٍ"، ومنفذ لفكر المخرج.

من أجل التحول الإبداعي تستخدم وسائل التعبير التصويرية. ويحتل النور والظل مكاناً خاصاً من بين هذه الوسائل: "... المادة الرئيسية والوحيدة (إذا لم يحسب شكل السينما قليلة التحضير - كالملونة والمتحدثة) من مواد وسائل التعبير..." في التتمة يتحدث المؤلفان عن المفهوم الثالث، تكوين الإطار، ورسمه البصري العدسي، ولكن الضوء كان لهم حقاً هو المادة الرئيسية. وجدت ملاحظات جُعلت كتصريحات عارضة عن اللون والصوت: ففيهما من اليقين ما يجعل السينما المتحدثة الملونة تظهر بالتأكيد، وبرؤية ثاقبة لسينما المستقبل سيكونان أساساً لها، وحسب آيزنشتاين "الشكل السمع بصري" (أؤكد هنا على أن وجهة نظر مسكفين وميخائيلوف كانت في شيء كثير قريبة من وجهات نظر مؤلفي مقالات أخرى في المجمع، وخاصة تينيانوف، ولكنهم في السؤال عن مستقبل السينما فإنهم اختلفوا بشكل حاد، إذ أن تينيانوف، كما كتبت سابقاً، قد اعتبر "فقر"، وتسطيح، ولا لونية السينما هي هويتها البنائية).

في حزيران العام السادس والعشرين قرأ مسكفين وميخائيلوف مقابلة في مجلة فيلمتيك "Filmtechnik" عرضاً صاغه بالاش في نادي ألمانيا

للمصورين السينمائيين. وظهرت ترجمته في صحيفة "كينو"، ما تسبب في توبيخ عنيف لآيزنشتاين. في خضم النقاش، هو ذهب إلى حد ما، بعيداً جداً، وخصوصاً في مسألة المونتاج. ولم يهمل بالاش المونتاج، إذ كان قد كرس له قسماً من الكتاب الهام للدراسة الجادة في تلك السنوات (خط مسكفين فيه الفقرات التي تلامس موضوع "اللهجة المستمرة" مثل "مهمة المخرج الحساسة"، وفكرة عن "الموضوع المهيمن الواضح"). اعتبر آيزنشتاين أنه "لا يجب البحث عن جوهر السينما في اللقطات، وإنما في العلاقة المتبادلة بين اللقطات". إن وجهة نظر مسكفين وميخائيلوف عن المونتاج مختلفة؛ أعطى مسكفين في مقال كتبه لمجلة "الشاشة السوفيتية" شهر نيسان ١٩٢٧ صيغة دقيقة للعلاقة المتبادلة للإطار، والمونتاج، والفيلم كله: "... أعتقد بعمق وتأكد أن كل إطار ينبغي أن يحمل في ذاته عناصر كامل الفيلم، كل مشهد، كل حلقة. ومن الناحية المثالية، فإن كل لقطة منفردة ينبغي عليها أن تعطي إشارة على عامة اللقطات من جهة، و في نفس الوقت أن تكون مميزة إلى الحد الذي يجعل منها لوحة موقعة من رسام عظيم". وبمقارنة اللقطة مع "لوحة موقعة من رسام عظيم" يظهر مسكفين على أنه فخور بمهنته الفنية، بالإضافة إلى أنه فاهم وحدة اللقطة والمونتاج الجدلية، بالعموم والخصوص على حد سواء. بالنسبة لمنتصف سنوات العشرين، فإن هذا الاقتراب من المونتاج أعمق من الإقتراب أحادي الجانب لآيزنشتاين الذي بعدها، وبناءً على تجربة فيلم "إيفان الرهيب"، اعترف بأن "الوصلة بين القطع – يعني العناصر في الواقع – تقع خارج الصورة"، إنه لم يحسب مقاييس "الجمال"ضمن القياسات.

وكذلك كانت علاقة مسكفين مع مشكلة "المصور والفريق" علاقة جدلية. بعد فيلم "D.V.S." نشرت مقالة ن.ن. يفيموف:، إنه قابل أسلوب تصوير الفيلم على طريقة تيسيه وغولوفني، وأكد بأن لقطة مسكفين تعادل "رسماً بقلم الرصاص" وعرض ما يوازيه من رسومات دومبير، وغويا، وغوسيه، و"اثني عشرية" بلوك. كان في المقالة مقولات وأشياء لم تعجب مسكفين. إنه لم يرد يوماً على انتقادات وجهت له، ولكن الجملة الأخيرة من المقالة ("بالتأكيد، فإن مسكفين واحد من المصورين السينمائيين المتميزين في السينما المعاصرة.

ولكنه يفتقر إلى الاستقلالية – إن طريقته التي يصور بها هي طريقة فيكس السينمائية") جعلت مسكفين يبعث برسالة الى رؤساء تحرير الصحيفة. وكتب فيها أن المصور يمكن أن يكون إما مستقلاً، وعمله مفصول بشكل حاد عن عمل المخرج، أو "يربط صناعياً جميع عناصر التحضير والعمل في وحدة واحدة هي تلاحم عضوي لمجموعة متحدة ، منتج هو الفيلم في أفضل ما تعنيه الكلمة"، ثم ختمها: "إن تصوير عمل مع الحفاظ على الخصوصية، ولكنه إن كان على طريقة فيكس فهو أفضل مديح يقدم للمصور".

انتبهوا إلى نمط مسكفين، وإلى بناء العبارات الصعبة، نموذجية لأصحاب النصف الأيمن من الدماغ. للأسف، فهذا التعقيد، والعنوان غير الدقيق لمقالة لا تجيب على اسمها في كتاب مجمع، والعجز التام عن كتابة مقال، ما تحدث عنه ميخائيلوف، هذه الأمور ضايقت إلى حد ما منظّري السينما في تقييم واستخدام ذلك الإثمار الذي كان في أفكار مسكفين. ولكن هذا لا ينفي الإنجازات الرئيسية لكتاباته النظرية - تغطية كاملة وجدلية جادة في تحليل المشاكل، ودقة في التوقعات. إن مقالة عام ١٩٢٧ التي نشرت في "شاعرية السينما" و"الشاشة السوفيتية" – فضلاً عن أنها الأولى، هي محاولة ناجحة عن دراسة نظرية عميقة لأسس فن التصوير السينمائي.

"يجب على المصور السينمائي أن يكون فناناً واعياً". عبارة منقوشة في كتاب بالاش، وقد أخذتها من ترجمة شوتكو. في النص الألماني، والترجمة الروسية الأخرى – لم يكتب "الفنان" عموماً وإنما "الفنان التشكيلي". فيما يتعلق بمسكفين، فكلا المعنيين صحيح. أظهرت المقالات أنه أصبح فناناً واعياً". إن فيلمي "الأخ الأصغر" و"D.V.S." يشكلان خطوة كبيرة إلى التشكيلية مقارنة مع فيلم "المعطف". ثم تكوّن الانتصار في فيلم "بابل الجديدة".

مع أصدقاء مسكفين

إن الصديق هو من استطاع تصوير لقطات من أجل فيلمنا.

أناتولي غولوفنيا

في عام ١٩٥٧، ملأ مسكفين"بطاقة إبداعية". وفيها أدرج في عام ١٩٢٧ فيلم "S.V.D"، وفيلم "التوربين رقم ثلاثة"، وتحت عنوان "شارك في تصوير" سمى كلاً من فيلمي "أكتوبر" و"نهاية سانت بطرسبورغ".

قدم مصنع موسكو ولينينغراد السينمائي سوفكينو"Sovkino" فيلم "أكتوبر". جاء فريق آيزنشتاين إلى لينينغراد في شهر مارس، وفي الثاني عشر من أبريل بدأوا التصوير. وكان مسكفين مشغولاً مع تصوير فيلم "S.V.D"، ولكنه كثيراً ما التقى مع الموسكوفيين. يذكر بليمان كيف وجد مسكفين وتيسيه عندما أتى إلى آيزنشتاين في الفندق: "وهما جالسان حول طاولة صغيرة، كانا يحسبان شيئاً ويعدان شيئاً آخر، أردت أن ألقي عليهما السلام، إلا أن آيزنشتاين أوقفني: "لا تلهيهما. فهما يحسبان ما هو البعد البؤري في عين ذبابة المنزل"... اعتقدت أنهم يمزحون معي، ولكن مسكفين وتيسيه أومأا من دون تبسم. لقد كانا يحسبان بالفعل. وقد وضعت أمامهما عدسة مكبرة، التي بها كانا يتابعان عين الذبابة". لم يتمتع بليمان بخبرة تقنية، ولكن كونه رجلاً داهية، أدركت أن هذه الحسابات ليست مجرد تمرير وقت فارغ. ومتذكراً ما سمعه من محادثة بين مسكفين وكوزينتسف عن العدسة المعدلة، أضاف: "ربما، من أجل هذا كان يلزمه معرفة البعد البؤري في عين الذبابة. من أجل تغيير العدسة أو من أجل شيء آخر، فيما يخص العمل".

كان فيلم "S.V.D" لا يزال قيد التصوير عندما انضم مسكفين إلى فريق عمل فيلم "أكتوبر" بصفة مصور سينمائي: فهو مع تيسيه ومصورين آخرين صوروا مظاهرة عيد العمال ومرور "أورورا" إلى جسر نكولا. في نهاية مايو انتهى تصوير فيلم "S.V.D"، لذا قضى مسكفين المزيد من الوقت مع الموسكوفيين، وتعرف بشكل أقرب على مساعد تيسيه فلاديمير نيلسن. وبغض النظر عن الفارق الكبير في العمر (فمسكفين يكبره بخمس سنوات) واختلاف الشخصية التي على العكس تماماً (نيلسن كان منفتحاً، ورجلاً متكلماً)، فإنهما سرعان ما أصبحا صديقين. تقبل مسكفين ما عند نيلسن من إعجاب بالتكنولوجيا، وتنظيم، وشغف للمعرفة.

صوروا في حزيران اقتحام القصر الشتوي. وسارت مشاهد ليلية كبرى بمشاركة نشطة من مسكفين – إذ أنه حينها قد أصبح من كبار المتخصصين في العمل مع الضوء الصناعي (كثيراً ما طلب من مسكفين للحصول على المشورة، وحتى إنهم ذات مرة في أكتوبر تشرين الأول العام ١٩٢٧ طلبوه من العطلة، كي يساعد المصورين الشابين جينتسبورغ وباتليس في مشهد ليلي لفيلم "عربتين مدرعتين" للمخرج تيموشينكو). لقد صور مشهد الاقتحام مع مصورين آخرين، ولكن الأهم من ذلك أنه ساعد تيسيه في حساب إضاءة التصوير في ساحة ضخمة وفي القصر. إن فيلم "أكتوبر" بالنسبة لمسكفين، للوهلة الأولى، فيلم هجين ، عمل "تمريري"، إن صح القول، مثل فيلم "عربتين مدرعتين". لكن الأمر ليس كذلك. وليس لأنه تعامل بجدية مع فيلم "أكتوبر"، إذ أنه أخذ كل ما يفعله على محمل الجد، في القوة الكاملة، حتى عندما وقف على الكاميرا الثالثة في فيلم "الشاعر والقيصر". وليس لأن آيزنشتاين وتيسيه ونيلسن كانوا أصدقاءه. خلاصة القول هي أن عمل "أكتوبر" هو فيلم آيزنشتايني. ومسكفين لم يقم بالمساعدة فقط في الحسابات وإنما بالتعلم متوصلاً إلى نظام آيزنشتاين الفني من الداخل، وفي لحظات الولادة. فاستطاع أن يقارن ذلك مع خبراته، ومع الخبرة المكتسبة من فيكس.

أعطاه القدر فرصة هنا من أجل مقارنة هذه التجربة مع تجربة بودوفكين وغولوفنيا: إذ كانا يصوران في لينينغراد في الوقت الذي كان آيزنشتاين يصور أيضاً، وتقاسموا معاً التماثيل والساحات. تعاملت إدارة مصنع لينينغراد مع فيلم "أكتوبر" من دون حذر، ولكنها بقيت تحمل المسؤولية عنه، وفيلم "ميج راب بوم - روس" كان بالنسبة لها غير مقلق مطلقاً. لم يستطع مسكفين أن يرفض مساعدة غولوفنيا. كتب غولوفنيا: "هذه هي الصورة الوحيدة التي فيها نظهر أنا واندريه نكولايفيتش ونحن نعمل سوية، مسكفين في المستوى الأعلى، وأنا و فسيفولود بودوفكين في الأسفل. كنا نصور حشد "بيرجي" لفيلم "نهاية سانت بطرسبورغ". في ربيع العام ١٩٢٧، كنا لا نزال شباناً، والتصوير بالنسبة لنا كان سراً وإبداعاً... " لقد شارك مسكفين في تصوير مشاهد وتصوير أفلام أخرى للمخرج بودوفكينا، بدءاً من فيلم "آليات الدماغ" وانتهاءً بفيلم "النصر". على ما يبدو أن بودوفكين وغولوفنيا قد اعتبرا أن ولو لقطة واحدة من تصوير مسكفين هي نوع من أنواع التعويذات التي تحمي الفيلم.

كان مسكفين صديقاً وفياً. وما يثبت ذلك هو تصوير فيلم "نهاية سانت بطرسبورغ" وقصة فيلم آخر في العام ١٩٢٧ نفسه.

" سترة غريبة "

أملت فيكس في تطوير تجربة فيلم "الأخ الأصغر" من خلال الموافقة في العام السادس والعشرين على وضع سيناريو كافيرين، ولكن وبعد نجاح مشاهد الانتفاضة في فيلم "S.V.D" قررت رفض عمل "سترة غريبة". لقد رأت نقاط القوة التي تملكها، وحلمت في فيلم تصيبه يلبي رغبة المحاولة في "الدخول إلى جبهة حرب" أكثر. على الرغم من أن موضوع "كومونة باريس" كان قد عرضها واحد من إداريي "سوف كينو Sovkino" ب. أ. بلاخين، إلا أن المصنع قد تقبل الفكرة ببرود: إذ تم الحكم على فيكس على أساس فيلمي "المعطف" و"الأخ الأصغر" (حيث نجاح "S.V.D" كان لم يحرز بعد). وكان من الواضح أن هذا السيناريو سوف يتطلب الكثير من الوقت؛ لذا، قررت الإدارة إجبار فيكس على تصوير فيلم "سترة غريبة". على مضض، بدأ كوزينتسف وتراوبيرغ العمل في تجهيزاته.

كتب كافيرين القصة عن مدقق حسابات ظُن أنه مختلس. في منتصف عام ١٩٢٧ اعتبر موضوع الهدر موضوعاً غير فعال، لذا صدر أمر لتصحيح النص. وجرى التحضير للتصوير بسرعة: في السابع من يونيو تم الانتهاء من مونتاج فيلم "S.V.D" وفي التاسع والعشرين انطلقت بالفعل رحلة استكشافية من أجل فيلم "سترة غريبة". في حزيران، سلِّم فيلم "S.V.D" (سافر حينها المخرجان ومسكفين إلى موسكو)، ولقد صور مسكفين إضافة لذلك اقتحام القصر الشتوي لفيلم"أكتوبر". فكان العمل الأساسي في إعداد نص فيلم "السترة" ملقى على عاتق شبيس وميلمان التي حضرت إلى مجموعة التصوير بحلول نهاية تصوير فيلم "S.V.D". كتب شبيس النص الإخراجي، وبطريقه أدخل سوية مع كافيرين هجاءً حاداً مع

اختلاس في سياسة الحماية وزاد في الخط الغنائي. اختارت ميلمان الممثلين بنفسها. والتقت في الشارع مع تمارا ماكاروفا ودعتها إلى التجربة السينمائية. وبعد مرور ثلاثة أيام والموافقة على ماكاروفا في دور الميكانيكية، ذهبت في رحلة استكشافية إلى بيلغورود: "ما زلت اعتقد إلى يومنا هذا أن هذه المدينة هي الأفضل على كوكبنا".

جلبت بيلغورود لها السعادة: فقد إلتقت هناك مع جيرازيموف، وأصبحت زوجته، وواحدة من الممثلات الأكثر شعبية في السينما لدينا. أعطى بيلغورود طبيعة خلابة تشكيلية لبلدة ريفية، أضافت التلال الكلسية في المنظر الطبيعي عنصراً من الغرائبية. وللتأكيد على ذلك، انطلق مسكفين إلى التصوير لابساً خوذة إستوائية. صوروا بمرح. إلا أن كوزينتسف وتراوبرغ سرعان ما أدركا: أن نفس قصة فيلم "الأخ الأصغر" تتكرر، وهجين الكلمات والهجاء لم يكونا عضويين. كان العمل على السيناريو الخاص بهما قد استولى عليهما، وإلى جانب الانتفاضة ووفاة الكومونيين صراع في مكافحة المحسوبية في شركة "ريبتريست"، كزوبعة داخل كأس ماء. واقترحا إيقاف تصوير الفيلم، وإشغال المجموعة في إعداد فيلم "بابل الجديدة". ولكن كما العادة، اعترض المساعد التنفيذي شبيس وقرر الاستمرار في تصوير مشاهد الطبيعة حتى النهاية. وافق الممثلون وميلمان. تفهم مسكفين أن فيكس على حق إلى حد كبير، ومع ذلك لم يترك رفاقه: كان صديقاً موثوقاً به. كان لا بد من طي الرحلة، إلا أن التصوير ذهب على نحو أكثر نشاطاً. لقد حاولوا التعويض عن سوء التقدير في الدراما بصور لقطات مؤثرة مشرقة، كما استخدم مسكفين عملياً طبيعة بيلغورود. قالت ميلمان: "إنها طبعاً جبال كلسية، هناك مشى كوستريشكين، الذي ارتدى حلة بيضاء، جسماً وحيداً. كم كان ذلك جميلاً...".

وعندما عادوا إلى لينينغراد عرضوا المواد المصورة. أقرت الإدارة إنهاء العمل على الفيلم، معينة لهذه المهمة شبيس. في سبتمبر تم الانتهاء من التصوير تماماً. ولجنة التقييم أرجعت الفيلم بعلامة جيد ولكن مع تحذير: "عموماً، إن مستوى الكوميديا المقدمة في الفيلم يحدد بأقسام طويلة من

التركيبات الهجائية وبجودة الصورة" (أما عن مسكفين فكُتب: "... العمل ناجح، ودون مستوى الأعمال السابقة"). بدأوا يسوقون للفيلم بنشاط، في مجلة"العامل والمسرح" كتب أن "يعد العمل كي يكون واحداً من أكثر الأفلام الكوميدية السوفييتية إثارة للاهتمام." سافر شبيس بالفيلم إلى موسكو؛ لم تقبل مؤسسة غلاف ريبيرت كوم للتوزيع السينمائي منه الفيلم. ومن بقايا المواد المصورة الطبيعية تم ترتيب الفيلم القصير "استخراج الطباشير"، فكتب في البروتوكول ما يلي: "إن تألق المادة المصورة وعمل المصور جعلا من اللوحة مثيرة للاهتمام".

لم يتم الاحتفاظ بفيلم "سترة غريبة"، لذا فإنه لا يمكن إجراء تقييم موضوعي عنه. لقد اعتبرت ميلمان أن الفيلم هو نجاح قد تم، وأما تراوبيرغ فقد قال لي: "إننا قد تركنا الفيلم في منتصف الطريق، شبيس ومسكفين لم يحسِّنا المجريات، إذ أن الفيلم قد أصبح مشوشاً ...". وأجاب كافيرين على سؤالي إن كان الفيلم "فشلا ذريعا" وأن "إلقاء اللوم في المقام الأول علي أنا، ومن ثم على شبيس". هذه تقييمات ذاتية، وقف ضدها عرض المجلة، وعلامة لجنة التقييم الفنية (كان بيوتروفسكي من كتب البروتوكول). من الواضح أن فكرة "كوميديا غنائية هزلية" مع بطل غنائي - أمين صندوق المختلسين مع أداء غريب الأطوار لكوستريشكشن هي في حد ذاتها موضع شك. مع كل الجهود التي بذلها شبيس ومسكفين والممثلين، فإن هذا الفيلم لم يكن ناجحاً، ولكن سبب حظره هو ذلك "الجزء من التركيبة الهجائية" الذي أشادت به لجنة التقييم الفنية. الموقف عن الهجاء معقد دائماً، وأُسر في نهاية العشرينيات؛ أطلق عليه في وقت لاحق "الرهبة الهجائية"، وكان تاريخ فيلم "سترة غريبة" من بين أول ما ساعد في نشوئها.

حظر الفيلم لم يضع مؤهلات شبيس تحت هواجس الشك. فهو قد بدأ على الفور بتصوير الفيلم الكوميدي "رجال الثلج". ومسكفين قد ساعده مرة أخرى: حيث قام تيخوميروف بالتصوير تحت إشرافه. وفي آذار العام ١٩٢٨ أكمل مسكفين الفيلم بعدما ألقي القبض على تيخوميروف بسبب مشاركته في تنظيم ديني ما.

إن فيلم "سترة غريبة" هو أول فيلم لمسكفين يوضع على الرف. إن عمل المصور مرتبط بما فقد: لا يمكن تصوير كل ما أراد تصويره، وليس كل ما صوره، حتى ولو صوره بشكل جيد، سوف يعرض في النسخة الأخيرة من الفيلم. هذه هي كلفة الإنتاج والعمل التعاوني على الفيلم. يسعى المصورون إلى التقليل منها ما أمكن، يحسبون حسابات، ولكنهم يفهمون ضرورة وجودها وعدم التهرب منها. وضع هذا العمل على الرف. بالنسبة لهذا الفنان الحقيقي، الذي يحاول أن يقول شيئاً للجمهور من خلال عمله الذي قام به بعيداً عن وصفه "التكنولوجيا من أجل التكنولوجيا" (احتج مسكفين على هذا في مقاله) فنهاية كهذه، مستهلِكة أشهر، وأحيانا سنوات من العمل الجاد – هي دائماً خبطة على الرأس. ومن يدري، ربما كان أول ندبة لا تنسى في قلب مسكفين هي فيلم "سترة غريبة"، فيلم، بدا أنه غير مهم أبداً في مسيرته الإبداعية. وربما هذا هو السبب الذي منع مسكفين من تسميته في "البطاقة الإبداعية".

الفصل الخامس

فيلم " بابل الجديدة "

توقيت "بابل الجديدة"

"الزمن يتخمّر في الدماء باستمرار، ولكل مرحلة نوع من التخمّر خاص بها"

يوري تينيانوف.

عرض فيلم "بابل الجديدة" على الشاشات بتاريخ ١٨ آذار ١٩٢٩ بمناسبة ذكرى كمّونة باريس. في ذلك الحين كانت كثيراً ما تتبدل "أنواع التخمّر" في السينما. كتب كوزينتسيف متذكراً: "... كان كل عشرة أيام أحياناً لا يتبدل مجمل عروض دور السينما فحسب بل مفهوم السينما بحد ذاته... فكثيراً ما كان عرض فيلم جديد يتسبب بحدوث عاصفة. أما فيلمنا فيبدو أنه قد تسبب بإعصار بحاله". ففي مجلة "شاشة السينما" خصصت عدة صفحات لإعصار نقاشات النقاد والسينمائيين والكتّاب، أما المشاهدون.. فهذا شأن آخر. لم تحصل هنا أي نقاشات تقريباً، فالفيلم لم ينل إعجاب الأغلبية. إن إخفاق القائمين على الفيلم (خصوصاً على خلفية النجاح المستمر لفيلم ""S.V.D"، أدى إلى هزة عنيفة، ولم يكن مجرد مزحة. كتب تراوبيرغ بعد نصف قرن تقريباً: "كان عدم قبول "بابل" مصيبة بالنسبة إلينا. إنها تجربة لا نحسد عليها. أردنا إحداث استنهاض وتهذيب المشاعر بالحديث عن "اقتحام السماء". من حسن الحظ أن المخرجين عاشوا ليشهدوا تلك الأيام التي أعاد الزمن فيها الأمور إلى نصابها: ففي الذكرى المئوية للكمّونة

عرض في فرنسا مجدداً أول فيلم أنتج بمناسبتها ونال نجاحاً كبيراً (إلاّ أن مسكفين لم يعش للأسف كي يرى هذه اللحظة). أدرج فيلم "بابل الجديدة" في برامج أسبوع السينما السوفييتية. كتبت الصحف الهولندية عام ١٩٧٧: يعتبر الفيلم بمثابة فاتحة مذهلة للفن الثوري الصاعد"، وكذلك: "إننا نرى مشاهد ساحرة ناطقة في صمتها". فمنذ خمس سنوات تم تجديد موسيقى (الموسيقى التصويرية) لشستاكوفيتش، وبدأت موجة جديدة من الاهتمام به. حضر تراوبيرغ عروض الافتتاح المكررة، وقدم في عام ١٩٣٥ تقييماً نقدياً للفيلم دون تغيير في الآراء. ثم كتب في نهاية السبعينيات: "إن الجو في الفيلم من الطراز الأول، وعلى الرغم من ذلك..."، فإنه كان يعتقد أن المخرجين قد استسلموا أمام الكمّونة. لقد فسّر تراوبيرغ النجاح الكبير لعرض الفيلم عام ١٩٨٢ على النحو التالي: "لقد أعطى "بابل الجديدة" الكثير جداً للسينما المعاصرة، لذلك فإن لغة اللوحة التي كانت قد بدت صعبة على المشاهد عام ١٩٢٩، تم قبولها اليوم بشكل جيد".

كيف تشكّلت إذن تلك اللغة؟ أراد كوزينتسف وتراوبيرغ تطوير خبرتهما "الميلودراما الرومانسية على خلفية الأحداث التاريخية". ومن أجل فهم روح العصر تعمّقا في مؤلفات "زولا": واستعارا من مؤلَّف "سعادة النساء" إلى فيلمهم فكرة تصفية بضائع المتجر وبيعها بأسعار رخيصة. وأصبح اسمه المنتشر في أرجاء باريس، اسماً للفيلم. سارت التشابكات (العقدة) الرومانسية على خلفية الحرب مع بروسيا والكمّونة. كتبت النسخة الأولى بسرعة ورفضت على الفور: "مع الغوص أكثر فأكثر في المادة أصبح واضحاً أن التقلبات الميلودرامية غير متوافقة مع تاريخ الكمّونة. وقد ساعدت مذكرات أعضاء الكمّونة، وكتاب "الحرب الأهلية في فرنسا" لكارل ماركس، وغيره من الكتب، على فهم ذلك. كما وساعدت الرحلة إلى باريس في شباط ١٩٢٨ على ذلك كثيراً.

البداية كانت في برلين حيث سافرت مجموعة من أهالي لينينغراد في ١٥ يناير، وهم: كوزينتسف وتراوبيرغ ومسكفين وإينيس وإرملير وميخائيلوف وغيرهم. تواجد هؤلاء في برلين في أكبر استوديو سينمائي في العالم، في استوديو "يو. إف إيه" في شتاكين، وشاهدوا أفلام وتعرفوا على بالاش. درس مسكفين وميخائيلوف تقنيات جديدة وتناقشا مع مصورين وأمضيا كثيراً من

الوقت في المتاحف. حسب رواية ميخائيلوف كان أكثر ما شدّ اهتمام مسكفين هو الأثريات الشرقية في متحف بيرغامون. بتاريخ ١٣ شباط جرى العرض الافتتاحي لفيلم "S.V.D" في تاوانسين بالاس. في التاسع عشر منه أطلقت صحيفة برلينير تاغيبلات على مسكفين لقب "أفضل مصور في العالم". إلاّ أن مسكفين وإرملير وغيرهما، كانوا قد غادروا إلى ديارهم.

سافر كوزينتسف وتراوبيرغ وميخائيلوف إلى باريس. قام إي. جي. إرينبورغ صهر كوزينتسف (زوج أخته) بالحصول على تأشيرات الدخول للمخرجين، أما ميخائيلوف فقد سافر إلى سوموف وكان يأمل فضلاً عن لقاء عمه بزيارة المتاحف والمسارح. برنامجه هذا لم ينفذ بالكامل. فالمخرجون كانوا مسرورين لوجود مصورهم الخاص برفقتهم فقاموا بتصوير مشاهد طبيعية للفيلم: تماثيل كاتدرائية السيدة العذراء الباريسية، ومناظر المدينة من الكاتدرائية وعمود فاندوم (وتم تمثيل سقوطه بواسطة حركة إمالة حادة للكاميرا)، والشوارع المزينة بالدعايات. كانت مشاهد الشوارع ضرورية لخاتمة الفيلم: عندما مرَّ الجنود في باريس عام ١٩٢٨. استخدم مسكفين للمرة الأولى في السينما السوفييتية التصوير بالإسقاط الخلفي، تصوير الممثل على خلفية لمَشاهد تم تصويرها مسبقاً ومسقطة على الشاشة. في السينما الصامتة كان ذلك في غاية الصعوبة. فشلت التجارب الأولى. كان باستطاعة مسكفين أن يجد حلاً إلا أن المخرجين كانوا قد ابتكروا خاتمة أخرى أقوى بكثير.

استُخدمت في الفيلم عدة لقطات من التماثيل وعمود فاندوم، ولكن وبسبب إعلان الصحف عن الأمتار الألف التي صورها ميخائيلوف، فقد نسبه المؤرخون لفيلم "بابل الجديدة". وبناءً على هذا يمكن اعتباره من أجل لقطة السيرك مصوراً لفيلم "S.V.D." كما يعني ذلك أنه يمكن اعتبار مسكفين مصوراً لفيلم "أكتوبر". هذا لا يعني أن مشاهد ميخائيلوف لم تقدم شيئاً للفيلم. وسيكون لنا حديث عن هذا. إلاّ أن ما أعطته رحلة المخرجين بحد ذاتها كان أكثر بكثير. كتب كوزينتسف عن تلك الأيام: "كم أن التفكير بالعمل جيد عند التواجد في عالمه الواقعي". لقد رأوا تباينات الرفاهية والفقر، والهرج والمرج والصخب وتألق المظاهر في باريس الخيالية، و"الطفيلية المذهّبة" حسب تعريف ماركس، كما أنهم تعرفوا إلى باريس

عام ١٩٢٨ على أفضل ما يكون، وهو العام الأخير قبل الأزمة الكبرى. عاد المخرجون إلى ديارهم وهم على قناعة تامة: يجب تغيير السيناريو.

كانت فكرة التخلي عن العقدة الرومانسية والبحث عن لغة جديدة مطروحة منذ السجالات العاصفة والتغيرات الحادة. بدأت فيكس بخلق سينما جديدة في لينينغراد، و إلى جانب ذلك ظهر مخرجون شباب آخرون. في عام ١٩٢٦ إضافة إلى فيلم "المعطف" كان فيلم "كاتكا التفاح الورقي". وفي عام ١٩٢٧: "S.V.D"، و"منزل في كثبان الثلج"، و"حذّاء باريسي" لإرملير وميخائيلوف، و"فتاة من النهر البعيد" لتشيرياكوف وبيليايف. لقد أطلق بليمان على هذه الأعمال لعام ١٩٢٧ تسمية "أفلام المرحلة الانتقالية"، وفسّر ذلك قائلاً: "... لقد قيل فيها تناقضات النزعة التقليدية والنزعة التجديدية والبحث المحموم عن نموذج الزمن الجديد، وفي ذات الوقت الشغف بالأفلام الميلودرامية القديمة. في عام ١٩٢٧ أنتج فيلم "أكتوبر" و"نهاية سانت بطرسبورغ" و"سفينيغورا" للمخرج آ. ب. دوفجينكو، وفيلم "موسكو في أكتوبر" للمخرج ب. ف. بارنيت، وفي عام ١٩٢٨ فيلم "إيليسو" للمخرج ن. م. شينغيلاي. لقد تجلّى التوجه العام للسينما التجديدية في أفلام لينينغراد "الانتقالية". وأعطت استعارات شعرية وأشكال عامة نتائج ممتازة في بعض مشاهد فيلم "S.V.D"، ولكن هبطت "المعادلة المليودرامية القديمة" على النتيجة الإجمالية إلى الأسفل في ربيع عام ١٩٢٨، أدرك كل من تراوبيرغ ومسكفين وإينيس جيداً ما حصلوا عليه في فيلم "S.V.D"، وما لم يستطيعوا الحصول عليه، وسعوا إلى وضع ما اتضح لهم في الفيلم الجديد. كما وأثرت فيهم تجربة مبدعين ومجددين آخرين، خاصة آيزنشتاين وبودوفسكي، التي تمكنوا من معرفتها عن طريق الشاشة ومن خلال مراقبة التصوير. قد يكون هذا هو السبب في أنهم شعروا أفضل من غيرهم بنقاط قوة وضعف الأفلام ذات الطابع المونتاجيِ في التقديم. وبالكثير من اتباع خطوات آيزنشتاين، سعوا لإيجاد لغة جديدة تمكن من فرض إثارة في القصة عن "اقتحام السماء". لقد وجدوا هذه اللغة، فكانت لغة زمانها. زمان التطور المجهد للسينما، وأحيانا مراعاة مستوى التدريب الجمالي للجمهور. ولكن، إذا كان الزمان يلهم فنانين بحق، حينها تولد روائع الأعمال. وفي نهاية المطاف تعود إلى المشاهد وتصبح تحفاً في كل الأزمنة. هكذا أصبح فيلم "بابل الجديدة" واحداً من هذه التحف.

التنوع والوحدة

والفكرة أبعد من أن تكون نقطة...

بولات أكوجافا

"إن كومونة باريس، ومنشأها، وانتصاراتها، ومعاركها من خلال حياة وموت بائعة في متجر كبير" هكذا أعطى جورج سادول طريقة ومحتوى فيلم "بابل الجديدة" في"قاموس الأفلام". لم يتم تقديم تاريخ الكومونة الغني بالأحداث عن طريق وقائع تاريخية، ولكن انعكاس في مصير شخص واحد. إلا أن قدر البطلة قد تحدد بخط منقط: البائعة لويزا بوارييه لعبت دور البائعة في النص، لم يبق إلا بعض اللحظات المحورية من دورها المدروس بتفصيل. تم تشخيص الشخصيات الأخرى التي وضعت بالعموم، المالك، الجندي، والصحفي، والنائب. كان هناك تهديد لتحويل الفيلم من لوحة "البورجوازي" و"العامل" إلى تثقيف سياسي. يمكن تجنب ذلك من خلال رفع كل الشكل المعمم إلى الحد الحماسي، وجعل من كل مشهد حدثاً ذا طابع فني، بالإضافة إلى إعطاء كل لقطة شكلاً نمطياً خاصاً. فكان لا بد أن يتم ذلك عن طريق إتقان استخدام جودة الصورة.

إن العثور عليها لم يكن سهلا. تذكر كوزينتسف وتراوبيرغ التصوير في الحديقة، حيث علق إينيس كرات المصابيح، وباقات الزهور، وبنى منصة للرقص. السادة لابسو المعاطف، والسيدات لابسات الديكالتيه (ثوب ذو قبة واسعة) قد ملأوا الحديقة، وجلسوا على طاولات. منحت لودميلا سيميونوفا المتبرجة بمزاجها الساخن المثير وتيرة سريعة. تذكر كوزينتسيف: "وظهر على الشاشة شريط تاريخي مكروه... لقد صورنا ليلة بعد ليلة وقد كانت

هناك تغييرات في مخطط العمل. جرب مسكفين وسائل جديدة للإضاءة. وفي النهار قرع جرس: "تعالوا واحزنوا ...".

كان مسكفين يحب المداومة في أي شيء. "تعالوا واحزنوا" هي صيغة دائمة لدعوة المخرجين لعرض أي مادة، حتى وإن كانت جيدة. في التصوير الأول، كان يقصد من هذه الصيغة الحكم على العمل: فالمخرجان كانا يحضران ليريا ويتأكدا من أن التنفيذ لا يخدم الفكر. وفجأة... يتذكر كوزينتسف: " لن أنسى أبدا ذلك العرض ... لقد رأيت ذلك الواقع الضبابي الذي تخيلته في أشجع منام لي: مرسومون بلون أسود ثقيل وأبيض لامع، مثل طيور مشؤومة، كان هناك أشخاص يلبسون الأطقم، وفي خلفهم بقع تطايرت من الفوضى والخوف: مزيج من التنانير والقبعات وأشباح أسطوانية، كان عالم محموم خيالي شبحي قد وضع أمامي، وكأنه عاش، وأصبح حقيقة. عالم غير موجود قد تحقق.

وكان هذا في الواقع حياة حقيقية. لم يكن هناك شيء من النسخ الفوتوغرافي للمذهب الطبيعي.

هل كان ذلك مجرد لقطة عامة؟.. أم مشهد ليلي؟.. أم مكان الحدث؟.. لا، لقد رأيت شيئا آخر: "باريس، حين يكون إنذار البحر هذياناً. نوتات منخفضة لموجات غير مرئية" (ماياكوفسكي). بقع سوداء من العنف، حشد غامض، متغير الشكل من الأمواج، وكل هذا عبارة عن هذي مشؤوم، وثوان قبل وقوع العاصفة".

إنه اقتباس طويل، لكنه يكاد يكون من غير الممكن نقل صورة أفضل لذلك المشهد. فصلت كلمات ماياكوفسكي البداية الشعرية الموسيقية لما أعده مسكفين مصوراً لقطة عامة بعدسة هي أقرب من صورة البورتريه، مغيراً علاقة المستوى الأول الثابت بالخلفية، منيراً "ظلام ليلة ضبابية" (كوزينتسيف). قال لي تراوبيرغ إن عبارة إينيس قد حلت كل شيء: "صه، صه، اندريه، ربما تضيف شيئاً من الضباب" (وللأسف، فإنه في كتاب تراوبيرغ بدلاً من "بوديمليايش – أي تضيف شيئاً من الضباب" كتب "بوديميش – أي تضيف

ضباباً"؛ ما أدى إلى ضياع النبرة اللطيفة غير المحدودة ليوجين يوجينيفيتش: كانت هذه التعبيرات اللفظية في اللغة الروسية مؤثرة حتى السنوات الأخيرة من حياة الهنغاري إينيس). صحيح أن ما حل كل شيء لم يكن وسيلة واحدة (أضاف تراوبيرغ لاحقاً: "بالطبع، لقد كان يفعل شيئاً ما بالعدسة")، ولكن، وعلى رأس كل الوسائل، كانت العدسة.

كانت تصور اللقطات المقربة في السينما بعدسات البورتريه الفوتوغرافي الطويلة البعد المحرقي: وضوح ضحل في الميدان، أطراف الإطار الغباشية تخفف معالم حواف الوجه، ما يجعل من الخلفية غير واضحة، ومن الصورة نمطاً تشكيلياً. ولكن مسكفين لم يلتقط الإطار بتلك العدسة، وإنما بتلك التي حسبها ن. ن. زابابورين وفقاً لتعليماته وصنعها بمشاركته. إن الرسم البصري للعدسة مشابه لرسم البورتريه، والبعد المحرقي الأقرب للعادي سهَّل تصوير اللقطات العامة. طبق مسكفين استخدام عدسات متراكبة، وشبكات مطرِّية، وطبقة رقيقة من الفازلين على زجاج العدسة كطريقة إضافية في ذلك الوقت. لم يكن عنده مفهوم الوسائل "العصرية" و"غير العصرية" فالمهم هو النتائج. لقد تم تجميع العدسة، والدخان، والأجزاء المخفية من المستوى الثاني، وزاوية الكاميرا المنخفضة، من أجل"تحوير" المالك الذي يجلس على الطاولة إلى "طائر مشؤوم". وخُفف التباين الناتج من المعطف الأسود والأصفاد البيضاء المبهرة، والمناديل، والوجه المنار بأكثر من اللازم بواسطة "نقاط الفوضى" المحمولة على الخلفية والمخففة بعدم الوضوح الكامل والدخان. وهذه اللقطة "المفاجئة" الناشئة أصبحت من معالم جميع اللقطات التي ظهر فيها البرجوازي.

لقد وجد مسكفين تقنيات أخرى للكشف عن عالم للكومونة. هنا، لقطات ميخائيلوف الخارجية في الطقس الغائم لعبت نغمة هامة، وبحلتها اللينة، واللون الرمادي، كانت هذه اللقطات مفاجئة بعد المناظر الطبيعية المشمسة من الأفلام الفرنسية، ولكن كان فيها جو الربيع في باريس مع ضباب رطب من المحيط الأطلسي غير البعيد. أحكم مسكفين قبضته على إمكانية الغاما الرمادية الضيقة وغير المشمسة، بانياً عليها مشاهد أحياء الطبقة العاملة، وفي بيت البائعة، وحتى مشاهد الطبيعة النهارية التي تم

تصويرها في أوديسا (النساء المدربات الواقفات عند الأسلحة والمتراس). لقد صور بذات العدسة، ولكن الضوء لم يعد يشكل تبايناً كالسابق، وأحياناً أخرى استخدم دخاناً جعل من اللون الرمادي مسيطراً. ولكن، كم كانت اللوحة غنية بالتدرجات!

مجموعة أخرى من المشاهد. إثارة وطنية عند وداع القوات في الجبهة وبداية تحرك الفرسان الألمان. تباين مرة أخرى، ولكن هنا كان في جماهير واسعة بصورة ظلية (سيلوئيد) في المستوى الأول والمستوى الثاني المضاء. مع قوة أحساس غير مألوفة صورت امتطاء الفرسان الألمان". وأنا هنا استخدمت كلمة "امتطاء" عن قصد: كتب آيزنشتاين عن امتطاء الفارس الخنزير في فيلم "ألكسندر نيفسكي". ومع أنه كثيراً ما التفت إليه في دراساته، إلا أنه لم يتذكر ولو مرة امتطاء الخيالة (الألمان أيضاً!) في فيلم "بابل الجديدة" – فبالنسبة له، كانت صورة "الخنزير" أكثر أهمية من صورة الإمتطاء الرهيب وبالإضافة إلى ذلك، فهو نادراً ما يتحدث معتمداً على تجربة السينما، وبالمقابل فإنه اهتم بنطاق واسع بالموسيقى والأدب والفن التشكيلي، وكان من الأفضل لنا الذهاب إلى موسيقى القرن العشرين: "ذات طابع عام يتشخص في شكل قوات مهاجمة، وتعتبر في حركتها المباشرة وثباتها الإيقاعي هيئة رهيبة وشريرة". إن الموسيقي أ. ستوبيل، بكتابته هذه يسمي "بوليرو" لرافيل، الجزء الرابع من "منبر روما" لرسبيغي، الجزء الأول من سمفونية شوستاكوفيتش السابعة. ها هي أمثلة أخرى: واحد من أجزاء "سكوموروخوف" لجبرائيلين، و"امتطاء الخنزير" في فيلم "ألكسندر نيفسكي" معيداً بنا إلى السينما التوكاتا البروكوفييفية.

في فيلم "بابل الجديدة" كان هناك حاجة أيضا لوجود قوة مهاجمة مجردة ومهملة المعالم، وبحيث يكون التشكيل بالصورة وحدها. فصوروا في الليل. وضعوا في الأمام فرساناً ضخاماً ذوي أكتاف عريضة على أحصنة ثقيلة. ولم يضئهم مسكفين حينها، وإنما أضاء سحابة الغبار والدخان خلفهم، واضعاً أجهزة الإضاءة في الجانب وباتجاه العمق. الفرسان الراكضون باتجاه الكاميرا في المستوى الأول للقطة يظهرون بشكل ظلي (سيلوئيد)، أما

فرسان المستوى الثاني فظهرت لمعات على خوذهم، هالات من الضوء المعاكس (كونترجور) على الأجسام. وجوههم كذلك لم تر بسبب الضوء الخلفي (الكونتر) إلى حد ما، وعمق ضحل من الميدان بسبب الدخان. إن الكتلة السوداء في المستوى الأول قد غطت جزءاً كبيراً من الإطار، وكأنها تنبض مع عدو الأحصنة، ولكن دون تغير تقريباً في الحجم: تم التصوير من على سيارة نقل ركاب متحركة أمام الفرسان. وللحفاظ على نسبة الأجزاء المظلمة والمنيرة، صورت قطع قصيرة (إذ لو صورت بقطع طويلة لخرج الفرسان من بقعة الضوء)؛ مع شعور المخرجين الدقيق بالإيقاع، تمت منتجة هذه القطع بالتزامن مع مشهد الحفل الراقص. إن تقاطع لقطات الحفل الراقص ذات بورتريهات المستوى الأول المعالجة بطريقة جيدة مع لقطات الامتطاء ذات الكتل الظلية في المستوى الأول يعزز تأثير اقتراب القوة الغاشمة، ويلزم موت "باريس المرحة".

وأخيراً، مشهد الختام- محاكمة وإعدام الأسرى الكومونيين. مرة أخرى في الليل. مطر. في معظمها لقطات مقربة. وقد أنيرت بضوء جانبي بواسطة مصدر ضوئي واحد، وجهاز الإضاءة الخلفية (الكونتر) سلط على المطر خلف الشخصيات، وقد خلق بذلك تأثيراً رائعاً من حبات "الخرز" للقطرات التي على شعر ولباس البائعة. كان من المعتقد أن هذا "الخرز" لا يصلح فعلياً ليخاط مع وضع مأساوي، ولكن مسكفين بلغ به تأثيراً عجيباً: في الدرجة العامة للإطار مع وفرة السواد، وبقع بيضاء ورمادية "حية" ومرتجفة من بخات المطر، ونقاط قطرات "الخرز" الناصعة، ولمعات خفية على ملابس رطبة، تشكلت لوحة كنغمة عالية لمزمار في السياق العام للأوركسترا. إنها تؤدي لحنها الموسيقي، فتتناوب مع "خرز" الرغوة المضاءة في غرفة النظافة عندما كان العمال يعملون لأنفسهم بمتعة، كما للكومونة، والأهم من ذلك، مع "خرز" الانعكاسات على الأرض الرطبة المضاءة ظلياً في مشهد وداع. هناك، عندما قبل الجندي البائعة، حولت اللمعات المتوهجة الطين إلى سجادة سحرية متلألئة، وارتسمت الشخصيتان ظلياً. هنا في المقبرة، حيث حفر الجندي قبر حبيبته، "خرز" اللمعات ذكر بحبهما...

من الملفت للانتباه في فيلم "بابل الجديدة" تنوع تقنيات التصوير، التي عملت بشكل صحيح على رؤية المخرج. كما ومن الملفت أيضاً للانتباه هو تناغم هذا التنوع في وحدة الجزء والكل.

في بداية عام ١٩٢٩ قال مدير التصوير الألماني ك. فرويند إن الروس قادرون على خلق كامل الجو في لقطة واحدة، وقد يستغرق هذا عند الألمان عشرات الأمتار من الفيلم الخام. كانت من أقوى أفلامنا بالنسبة لفرويند فيلم "نهاية سانت بطرسبروغ"، و"S.V.D" و"أكتوبر". وأضاف: "إن الأفلام الروسية هي زاوية تصوير ومونتاج. إن عمل التصوير السينمائي مرتبط بقوانين ...". أنا لا أعرف ما إن كان قد شاهد لاحقاً فيلم "بابل الجديدة" أم لا، ولكنني متأكد من أنه لو رآه، لغير رأيه حول الارتباط بالقوانين، وأنه لأضاف إلى زاوية التصوير والمونتاج النور والظل، أو بالأصح الظلال المنارة. فهي قد ضمت كل الأساليب التصويرية، وحولت الفوتوغراف الى فن تشكيلي سينمائي.

الفن التشكيلي السينمائي

... إن التشكيل هو فن لأنه لا ينسخ الواقع فوتوغرافياً. لكن، عند مدير التصوير مهمة مناقضة: فبآلة تصوير عليه رسم لوحة تدرجات ومزاج.

بيلا بالاش

وأظهر تينيانوف كيف أن بوشكين، فيما يتميز عن الكتّاب المتوسطين المنشغلين بالدراسات الأدبية وزيادة المهارات، بدلاً من "ربط" المؤامرة "يبدأ في بناء ملحمة من خارج المؤامرة". هذه الصيغة تتصل مباشرة بآيزنشتاسن وتيسيه، ولكن معناها أوسع من ذلك بكثير. لقد خزن المصورون السينمائيون السوفييتيون إلى منتصف العشرينيات عدداً لا يستهان به من أساليب حل المشاكل الإبداعية، حيث باستخدام معظم هذه الأساليب نفسها تم تصوير مواضيع تاريخية ومعاصرة، الدراما والمهزلة. وأدت دراسات التصوير السينمائي إلى تحسين التكنولوجيا، وتنمية تأثيرات الإضاءة (إنارة الموقد، والشموع، وفي القمة "ضوء رامبرانت" للبورتريهات). لقد تميز أفضل من في بداية العشرينيات ليفيتسكي، سلافينسكي، وزافيليف، عن المتوسطين بمستوى العمل والتذوق الأرفع. وكان أول من بدأ بناء ملحمته الخاصة هو تيسيه: فمن الخبرة الوثائقية كون نمط تصوير أفلام آيزنشتاين اللامؤامراتية. أما مسكفين، فأثبت من خلال فيلمي "المعطف" و"الأخ الأصغر" أنه: يجب على، كما وتستطيع، الحلول البصرية أن تتغير بطريقة جذرية بما يتوافق مع رؤية المخرج. إن مسكفين قد "بنى ملحمته" هو الآخر خارج منظومة القواعد السارية. وخارج نظام تيسيه. بنى بالنور والظل.

وكان هذا منعطفاً حاسماً في فن التصوير السينمائي، وإذا ما تم الالتفات إلى الفن "الأقدم"، سوف يخطر على الذاكرة فوراً المنعطف الحاسم المتعلق بالظل والنور للفن التشكيلي في نهاية القرن الخامس عشر. كتب إيه. فرومانتين في "الأساتذة القدماء": "شخص وحيد عاش في ذلك الوقت صاحب عقل راجح وروح عظيمة أحس في الظل والنور كأدق وسيلة للتعبير عن مشاعر عميقة ونبيلة، ووسيلة للتعبير عن سر الوجود بالاستعانة بسر آخر. كان هذا الشخص هو ليوناردو..."

عرف مسكفين ليوناردو جيداً. وليس فقط على رواية ميريجكوفسكي ودراسات أ. ل. فولينسكي التي زينت مكتبات الأُسر المتعلمة في روسيا. لقد قرأ مقالات عن الفن التشكيلي، ودرس بإمعان لوحات الأرميتاج "المادونية" التي مع أنها كانت تنتمي إلى حقبة مبكرة، إلا أن عين مسكفين العنيدة كانت ترى فيها طريقاً مباشراً لروائع الظل والنور، فى "جوكندا" و"يوحنا المعمدان". الظل والنور عند ليوناردو هما وسيلة للتعبير عن مشاعره الخاصة، ومشاعر أؤلئك الذين يرسمهم. تحدث ن. ن. جي بروعة عن أن ليوناردو هو "أول من أحضر دراما الروح التى لم يكن أحد قد لمسها بعد". وقد استخدم جي نفسه الظل والنور بنجاح لتحقيق العمق النفسي، لكنه نجح في الكشف عن دراما الروح عن طريق الوسائل التعبيرية، أذكِّر بعمله "الجلجلة". وقدم مسكفين فى فيلم"المعطف" دراما البطل برسم الخطوط التعبيرية ذات التباين المتغير. لم يكن هنالك اختراق إلى أعماق الروح، فهذه المهمة لم تكن مطلوبة أساساً. في فيلم "بابل الجديدة" جسد المخرجان بشاعرية حماس الكومونة، وعملا أيضاً على التباينات المتغيرة، وقد تم تنفيذ ذلك باطراد في الإيقاع، وتقاطع المشاهد ذات الأجواء المختلفة، وفي حل نمطي لخطوط بأكملها (الخط الغنائي للبائعة والجندي؛ الخط غريب الأطوار والبشع للمالك وللنائب والممثلة، وخط الكومونيين الذي يصعد إلى حد بطولة الفرقة وإطلاق النار). في أسلوبية التباينات كمن خطر شديد: إذ كان يمكن للفيلم أن يضيع في طبقات هذه الخطوط، أو أن يفقد التوحد. عزز مسكفين الاختلاف الأسلوبي من

خلال إيجاد حل فني لكل خط، ومشهد، حل متباين بالعلاقة مع البقية. ولكنه مع إتباعه تماماً فكرة المخرج كان قد وحد كل شيء بالظل والنور، مضيفاً إلى الحماسية بناءً تعبيرياً من دراما الروح.

لماذا يقدر الظل والنور على ذلك؟ كتب آ. م. إفروس أن ليوناردو، وضع بدايات السيكيولوجيا في اللوحة، عندما كشف عن دور الظلال وقوة القيم الصغيرة. وأعتقد أن مسكفين هو الآخر اكتشف هذا لنفسه بالتحديق في مادونيات ليوناردو، ولوحات رامبرانت وغيرهما من الفنانين، وبتحليل صور الأفلام الخاصة به وصور أفلام الآخرين. وعلاوة على ذلك، فقد تمكن من الشعور بالعلاقة المباشرة للأسلوب الذي أبانه ليوناردو في أساسيات التشكيل، مع المعرفة العلمية الطبيعية، ودراسة الحسابات متناهية الصغر ومختلفة التفاضل. قام غاليليو بثورة عظيمة في مجال العلم عندما أدرك أن: طبيعة الحركة نفسها لا تحدد بذات السرعة وإنما بمعدل التغيير في تسارعها أو تباطئها. نفذ مسكفين هذا المبدأ العظيم في إضاءة التصوير: فالأهمية العظمى لا تعطى لسطوع نقطة في الموضوع المصور، وإنما لتغير السطوع من نقطة إلى نقطة أخرى. مرة أخرى أؤكد على أن هذا لم يكن نقلاً متعمداً من مبادئ فلسفة الطبيعية إلى مبادئ خلق صورة فنية. لم يحلم مسكفين أبداً عندما صور فيلم "بابل الجديدة" بعلاقة الظل والنور بالفروقات التفاضلية. لكن معرفته العميقة لأساسيات العلوم التي شكلت رؤيته للعالم، انعكست على مساعيه الفنية.

دور الظلال، والقيم الصغرى واضح بشكل خاص في المقارنة بين أساليب تيسيه ومسكفين. لم يعط تيسيه تعريفاً لطريقته الخاصة، ولكن في فبراير عام ١٩٢٩ فعل ذلك آيزنشتاين كاتباً عن الإضاءة: "إن الشعور بها يشبه اصطدام حزمة ضوء بحاجز، مثل سنسولة ماء، وتضرب بمادة ما، أو رياح، تصطدم بأجسام، هذا الشعور ينبغي أن يعطي استخداماً معنوياً بشكل مختلف جذرياً عن لعبة "الدخان" و"البقع"". كان مسكفين في ٢٩ فبراير قد انتهى من فيلم "بابل الجديدة" ومن لعبته على الدخان والبقع. وهو أيضاً لم يصغ معادلة أسلوبه الخاص، ولكن ليوناردو قد فعل ذلك مكانه: "ضع في البداية ظلاً عاماً على جزئها المغطى... وبعد ذلك نصف الظل والظلال الرئيسية. وبنفس

الطريقة ضع الضوء المالئ... وبعد ذلك سلط الإنارة المتوسطة والرئيسية، مقارناً بينهما كذلك". في الضوء التقني، لأول وهلة، تلخص مبدأ أساسي من مبادئ فن الظلال المنيرة: ليس صراع النور والظل فحسب، بل وتفاعل الإضاءات والظلال بالاعتماد على المقارنة، أي الاختلافات، الانتقالات، والتغيرات. يمكن القول بأن أسلوب تيسيه نحتي، وأسلوب مسكفين تشكيلي. يعتقد مايكل آنجلو أن النحت يستند على "الاختزال" والتشكيل على "الإضافة". كما هو الأمر بالنسبة لسنسولة الماء، فإن التخفيف من التفاصيل، وكذلك المنظور، يؤكد على حجم الشكل. فيصبح المنظور بهذا وسيلة أكثر أهمية للتعبير. ولذلك، ففي كتاب نيلسن، طالب تيسيه، شغل المنظور وزاوية التصوير صفحات أكثر من الضوء بثلاث مرات. وأما في مقالة مسكفين وميخائيلوف، فذكر عن خلق زاوية تصوير كاميرا وتكوين الإطار في التعداد العام لوسائل المصور السينمائي التعبيرية، وكان هذا الجزء عندهم يرعى مبدأ الظل والنور، وقدرتهما على " نقل الجو ونغمة الحدث إلى المشاهد".

إن كلمة "نغمة" هنا ليست من قبيل الصدفة. "فالإضافة" في الفن التشكيلي (إشباع اللوحة بالتدرجات والتفاصيل خلال معالجة الظلال والنور) هي التي تخلق نغمة اللوحة، وتوصلها إلى الكمال، وإلى الانسجام الكامل في الجزء والكل. يتم تحديد "نغمة الحدث" من خلال هيكلها الضوئي. يمكن الحديث أيضاً عن "طبقات الحدث" وهيكلها الموسيقي. وحسب آيزنشتاين، فإن "الموسيقى المتكاملة" الداخلية في الأفلام الصامتة حملت تكوين الفيلم المتكامل وفي الغالب فإن مناظر الطبيعة حلت هذا المشكلة. لكن في فيلم "المعطف"، و"S.V.D" وحتى "بابل الجديدة" لا يوجد عملياً مناظر طبيعة "نقية" (حتى منظر الطبيعة في باريس مع الوحش في المستوى الأول ليس بمنظر طبيعي، وإنما لقطة مقربة للوحش الشرير، المتضافرة مع لقطة "الطائر المشؤوم" المقربة - للمالك). خلق مسكفين "موسيقى متكاملة" بتكوين اللقطة، والحركة، ولكن وقبل كل شيء بالظلال المنيرة. بعد فيلم "S.V.D" تحدثوا عنه باعتباره سيد "الموسيقى المرئية"، ولكن لا يمكن أن يطلق على الفيلم ككل اسم "السيمفونية البصرية". بينما يمكن إطلاق هذه التسمية على

فيلم "بابل الجديدة". وفي هذا إجابة على السؤال لماذا كانت الظلال المنارة قادرة على إعطاء توحد الخطوط مختلفة الأنماط في الفيلم، والحلول المتكاملة والمتباينة للأحداث المنفردة.

يكمن كل شيء بحق في "النغمة" الصادقة و"الطبقة" الصادقة. في التأليف الموسيقي الجيد للمواضيع والأحداث، قد تستطيع الأجزاء أن تُسمع في طبقات مختلفة، ولكن وحدتها الداخلية تشكل تكاملاً متناغماً. وتستند هذه الوحدة على منشأ الموهبة الغنائية للملحن، والعلاقة مع العالم المعقد الذي يعرب عنه موسيقياً. والجزء المهم من هذه الوحدة هو العلاقة المدققة بحسم لكل طبقة مع الإيقاع، النغمة، والمدة، أي مع الحركة المتحولة إلى أنسجة سماعية. وأصبح فيلم "بابل الجديدة" "سيمفونية بصرية" تحفة "موسيقى متناغمة"، إذ أن مسكفين كان قادراً على إظهار موهبته الغنائية، وربط حركة الظلال المنيرة وتحولاتها (من التباين الشديد إلى نطاق "ضيق" من الظلال الرمادية) مع الإيقاع، والتعاظم العاطفي لكل لقطة ولكل مشهد.

غنائية الحل البصري لفيلم "بابل الجديدة" تستحق اهتماماً خاصاً. تحت كلمة الغنائية عادة يفهم التعبير المباشر لمشاعر وعواطف الفنان في الشعر والموسيقى. هناك غنائية أخرى، تزين في مزاجية ما أشياء "مجسمة" من حيث المحتوى. فلنتذكر ي. ي. ليفيتان مع الكلمات الغنائية "فلاديميركا" الخارقة للروح، أو مناظر الطبيعة المتواضعة للفنان بليسو. هذه الغنائية، التي تسمح "للجهاز الفوتوغرافي بكتابة لوحات تدرجات ومزاج" هي أصالة مسكفين. وكان من أبرزها، ربما، قد قالها في اللقطات المقربة (البورتريهات).

البورتريهات

على وجه الإنسان "كل شيء مكتوب"، ذلك لأن الحياة هي نضال من أجل الوجه.

مايكل بريشفين

في عام ١٩٧٩، عام ذكرى الخمسين سنة على "بابل الجديدة" في براغ صدر ألبوم "السينماتوغرافية السوفييتية في العشرينيات" مع أحسن مختارات اللقطات من أفلام تيسيه، مسكفين، غولوفني، د. ب. ديموتسكي و م. أ. كاوفمان الذي صور مع ويغا فيرتوفوي. الألبوم مفيد: فهو يساعد على رؤية المستوى العام للعمل، والاختلاف في الطريقة الفنية لأفضل مصوري سينما ذلك الوقت. قُدم مسكفين بفيلمي "المعطف" و"بابل الجديدة"؛ الإطارات المأخوذة من فيلم "بابل الجديدة" أكثر من تلك التي من فيلم "المدرعة بوتيمكين"، و"الأم" و"الأرض". هذا غير متوقع. مرة أخرى من خلال تصفح الأوراق، يمكنك ملاحظة أن: معظم اللقطات المأخوذة من فيلم "بابل الجديدة" صور بورتريهات. على ما يبدو أنها جذبت انتباه ي. أندل مؤلف الألبوم.

الانعكاس الأول: صورتا بورتريه لعاملتين عند المدفع. على اليسار لقطة مقربة لامرأة مسنة، وعلى اليمين أم إلى مستوى الخصر تحمل طفلها بين ذراعيها. تم التصوير تحت أشعة الشمس مع إنارة إضافية خفيفة؛ وعلى أساس رواية جيمو فإن قطع صفيح بيضاء استخدمت كعواكس. إن أول من استخدم الإضاءة الإضافية في المواقع الطبيعية كان تيسيه عندما استخدم مرآة؛ فكان نصوع الجزء المضاء من الوجه تماماً مثل سطوع الجزء المضيء منه. احتاج مسكفين إلى النور، ولكنه احتاج أيضاً إلى الظل. وتقريباً دون التقليل من التباين الطبيعي، قام بمعالجة الظلال، فقدم غاما تدرجات كاملة من اللمعات على الوجه

إلى سواد شعر الإمرأة حاملة الطفل والوشاح الذي على كتفي العاملة. يوجد وسائل تعبير أخرى فعلت فعلتها: التفات فخور لرأس العاملة، تفاصيل جلد الوجه الخشنة، وتجاعيد في الشفاه وعلى الجبين بالعلاقة مع التوضع المحدد لبقع الوجه المنحوت المنيرة خلق صورة للكومونية قوية الإرادة، والتي تضادت بحدة مع بورتريه الممثلة ببشرتها الناعمة على نحو غير طبيعي، أو مع بورتريه المغنية المتبرجة في مشهد الحفل الراقص.

إن بورتريه الأم مع طفلها الذي يذكر بمادونيات عصر النهضة يعبر عن شجاعة المدافعين عن الكومونة بقوة لا يستهان بها. رسم مسكفين جسماً في مستطيل الشاشة الأفقي، والذي يعتبر غير مناسب لتكوينات كهذه، بشعور رقيق للتعادل المتناغم. الإمرأة تنظر إلينا. إن الوجه المتوضع على محور الإطار، والمنار بضوء المساء من على اليسار، قد جزِّء إلى قسم منير وآخر مظلم. شفاه مضغوطة بإحكام، ظلال تحت العينين (الظل واضح للعيان حتى على الجانب المظلم من وجهه: مبدأ ليوناردو بتراكب الظلال المتوسطة والرئيسية على الظل العام)، وتألق بياض العينين الواسعتين الداكنتين - كل شيء يخضع للمهمة الرئيسية: إيصال عزم المرأة على الكفاح من أجل الكومونة، من أجل مستقبل طفلها. ولكن يوجد في هذه البورتريهات شيء ما غامض، وكأنه ختم عذاب سري ما. جاء هذا من المعرفة الشخصية بمصير الشخصيات، وهذه هي تلك الخاصية الغنائية، التي من الصعب عزلها، والتي تخلق في البورتريهات توتراً روحياً خاصاً.

لقطات أخرى ليست بأقل تعبيرية في الألبوم: لقطة البائعة والكوموني القديم في مشهد إطلاق النار؛ لقطة مقربة للضاحكة سيمينوفا (ضوء من الأسفل، فم مفتوح على مصراعيه في إطار أسود من حمرة الشفاه: تكشيرة أسنان حيوان مفترس، ابتسامة التحلل والموت)؛ لقطة المالك في منظور حاد منخفض. عند إغلاق الألبوم، وتذكر الفيلم يمكن ذكر حتى اللقطات المقربة للمدافعين عن الطاقم، فلننقل لقطتين لآنا زارجيتسكا: في الأولى تضحك، داعية الشاب الكوموني، وفي الثانية تنظر إليه برعب، مقتولاً على يد الفرساليين؛ ولقطة البرجوازيين، الذين سخروا من الأسرى، وعشرات من البورتريهات الأخرى.

تشخص "الكومونيين"، "الممثلين"، "البرجوازيين"، "عمال التنظيف"، "الموسات"، "الجنود"، المختارين، الذين انتقاهما المخرجان قد حل الكثير، ولكن لم يحل كل شيء. روى ن. ن. كلادو الذي شارك في العمل على الفيلم، كيف تم تصوير أحد البورجوازيين في مشهد الحفل الراقص (لعب دوره السباك لازاريف): "... لقد تم تصوير تواجد لازاريف في المطعم بالتفاصيل، حتى إنهم حسنوا العلاقات حتى مع الجيران، وعرضوا الأوساط فيه - ولكن، في الفيلم ظهر هو فقط، عند نطقه النخب". هكذا تم تصوير العديد من منفذي الميكرو أدوار (الأدوار الصغيرة)؛ وبخلق سينما شخوصية من حيث المبدأ، وبمعرفة أن الفيلم سيتضمن لقطة واحدة فقط، قام المخرجان بإضافات لا تضطر الشخوص إلى تنفيذ وضعيات وإنما معايشة جزء من الحياة الشخصية. وحينها توضح أنه في لقطة واحدة على الوجه "كتب كل شيء". وقام المصور بحمل هذا "الكل" إلى الشاشة بحيث يستطيع حتى المشاهد قراءته في لقطة ثلاث ثوان. وكثيراً ما يُلجأ في هذا إلى تفاصيل معبرة في الملابس على الخلفية. عادة ما تكون الخلفية في فيلم "بابل الجديدة" محايدة أو مطموسة، وكثيراً ما يرى الزي في الظلال، الشيء الرئيسي هو الوجه. ربما مشى مسكفين خلف الرزانة (الديلاكروا) في البورتريهات الرومانسية (شوبان، جورج ساند)، ذا الصورة المتصاعدة إلى أعلى حماس بواسطة كيف رسم كل من الجسم والوجه، وليس بالعلاقة مع الخلفية.

على ما يبدو، فإن البورتريهاتي مسكفين قد استطاع الالتفات بالقوة الكاملة خالقاً صور الشخصيات الرئيسية في الفيلم مكتشفاً معبر شخصيتها الضوئية. إلا أنه، في فيلم "بابل الجديدة" ظهرت خصائص سينما المونتاج الشخوصي المختلفة عما كانت عليه في نهج فيلم "S.V.D"، ما يناسب تلك الصور، حيث لم تكن الحاجة إلى الخصوصية وإنما إلى الشخصية. في إحتمالات السيناريو الأولى كانت شخصية الممثلة والمالك والصحفي وغيرها محددة، وتم تطويرها بتمرير البروفات في المركز السينمائي التخصصي لكوزنيتسف وتراوبيرغ (الذي مر له عامان في كيان كلية فنون المنصات، وشركة فيكس لم تعد موجودة). ها هو الصحفي. إن المبتكَر حسب كلمات

جيرازيموف، مثل "طبيعة لينة فوق العادة، حالمة، منتشية"، في أيام الكومونة، ظهر على أنه "ثرثار، إنتهازي، وخائن للانتفاضة... إن المساحة لم تكن كافية من أجل نوع من هذا القبيل، وبالتالي فشل الدور بشكل عام، فكان مقتضباً وخارجياً". صحيح أنه بقي له في الفيلم أربعة مشاهد قصيرة. ولكن المشكلة لم تكمن في المساحة غير الكافية، بل تغير نهج المخرجين: كان الكشف الخاصي كافياً للصحفي المكتوب. كدر الفنان واضح، والتقييم الذاتي صارم جداً: بقي الكثير في الدور "المقتضب"، وما تم العثور عليه في البروفات، تناولته اللقطات المقربة المسكفينية، وليس من الصدفة تذكُّر الصحفي. سعى مسكفين جاهداً إلى خلق لقطات بورتريه نفسية بمساعدة الظلال المنارة، "القيم الصغيرة" مخترقاً بها إلى الخارج. هنا لعبت كل من المهمة الاختصاصية، واهتمام مسكفين الثابت بالإنسان وحقيقته الداخلية، دوراً خاصاً.

البطلان الرئيسيان، الجندي والبائعة، تشخصا في الحد الأدنى. حتى إن نهج مسكفين تغير تجاههما، على الرغم من أنه هنا كان مختلفاً. مثَّل الجندي في الفيلم الفلاحين. إنه لا يريد القتال، لقد تعب، إنه يريد العودة الى دياره، لا يفهم ما تكافح الكومونة ضده. إرتباك، وقف شوق قاتل في عينيه، وفي العديد من اللقطات توجه مباشرة إلى المُشاهد. لدى سوبوليف عيون مشرقة روسية شمالية. تمكن مسكفين من "تغميقهما"، ولكنه صور بطريقة بحيث تبدو العينان فاتحتين: يتكون تباين غير ملاحظ وذو تأثير لا واعٍ مع عيون البائعة الغامقتين، والصحفي، ممثلي الأدوار الصغيرة المختارين بما يتوافق مع السحنه الفرنسية. إن هذا يزيد من شحذ وحدة الجندي. لعب سوبوليفسكي دوراً ليس بمعقد بقدر ما هو متجه إلى التعقيد لشخصية إنسان ذي روح لا تزال نائمة. لم يغير مسكفين من خصائص الجندي الضوئية ولا الملامحية وذلك لأن شخصيته لم تتغير - إنه لا يزال لا يفهم شيئاً، و في النهاية حفر بطاعة قبر البائعة التي أحبها.

مع يأسه وعدم فهمه لما يجري، لم يبدأ الجندي "الكفاح من أجل الوجه". أما البائعة فقد بدأت وأنهت. كان عمر مَن مثلت دورها، إيلينا كوزمينا، لم يتجاوز التاسعة عشرة عندما بدأت البروفات في المركز السينمائي

الاختصاصي. لم يكن لديها تجربة بعد، ولكن بفضل النجاح في دروس التمثيل السينمائي (التي أشرف عليها كوزينتسف)، وطاقاتها المتفجرة أعطوها فرصة التمرين على الدور الرئيسي. لم يعتمدوا تصويرها. قال لي تراوبيرغ: "كنا بحاجة إلى فتاة فرنسية. لقد تخيلنا الممثلة مثل ناديا سيبيرسكا التي اجتمعنا بها في باريس" (أعطى المخرج الروسي دي. كيرسانوف هذه الكنية الغريبة لزوجته الفرنسية). بحثوا عن ممثلة لفترة طويلة، وأجروا الكثير من التجارب، في فصل الربيع من عام ١٩٢٨، وعندما قرر التصوير فقط، تقررت تجربة كوزمين. إنها تتذكر كيف أن مسكفين "حدق في وجهي ببرودة شديدة من خلال نظارات سميكة وغامقة وقال: ممم... عندما خرجنا من الغرفة، صرخ مسكفين قائلاً:لا داعي للمكياج!" ووفقا لرسم إينيس ألبسوها ملابس سوداء، ثوباً مستعملاً، ألقي على كتفيها وشالاً قديماً، نفش شعرها إلى الأعلى، صورت على خلفية جدار رمادي. أمر مسكفين: "الأنف إلى اليمين! الأنف إلى اليسار! حدقي في جهاز التصوير... لفّي... أبطأ، أبطأ! أعطي ابتسامة... لقد انتهيت".

في الثاني عشر من مايو تمت الموافقة على كوزمينا في الدور. بعد خمسين عاماً إنتبه تراوبيرغ: "بالطبع، فإن الكثير كان يعتمد على مسكفين، وأنه يعتقد أن كوزمينا تصلح، وحاول ذلك". وجد مكسفين ضوءاً لكل انعطاف (كوزمينا، على ما يبدو، لم تعتبر أن من المهم القول بأنه بعد "الأنف إلى اليسار" المرتبة تسلسلاً، أعاد ضبط الضوء). هذا ما سمح بإظهار تعبيرية الوجه، وإثبات أن كوزمينا ذات الوجه المدور والأنف الأفطس يمكن أن تظهر على الشاشة كفرنسية. ولكن هذا ليس كافياً لإظهار طريق فتاة من ساذجة طفولية إلى كومونية سيطلق النار عليها.

"عندنا لا يزالون لا يفهمون أن المصور لا يقوم بتثبيت شكل الممثل المختلق فقط ، بل ويخلقه معه" هذا ما كتبه كوزينتسف في عام ١٩٣٥، مؤكداً على أنه ومع أن كوزمينا لعبت دورها بروعة وإتقان، إلا أنها "لم تكن لتنجح فيما ظهرت عليه لو أن أحداً غير مسكفين صورها". في رأي كوزينتسف، فإن مسكفين "بحدة استثنائية اصطاد معنى الدور وقدرة الممثلة الطبيعية".

وأعتقد أن جوهر المسألة أكثر عمقاً: "باصطياده"معنى المخرج وإمكانية "القدرة الطبيعية"، فإن مسكفين "دخل" في دور البائعة، في فردية كوزمينا، لمساعدتها "في عملية معقدة لاختراق متبادل لدور المؤدية والشخصية المؤداة" . كانت هذه كلمات آيزنشتاين، وقد تكلم أيضاً عن نفس"الدخول" المشابه للمخرج والممثل في الدور. كان مسكفين إلى درجة كبيرة مخرجاً ومؤدياً للدور، إذ أنه تمكن داخلاً من اختراق نفسية البطلة، وبوسائله الخاصة كشف عن دراما روحها.

"بالضوء، لقد نحت وجهها وكأنه نحات – هذه كلمات كوزينتسيف مرة أخرى - لقد بلغ ذلك الاختلاط التعبيري للجسم في اللقطة مع إضاءته الخاصة، بحيث تمكن من بناء لعبة معقدة على قطعة قصيرة من الفيلم الخام"، يمكن تذكر أي مشهد: الحفل الراقص واللقطات المقربة لوجه البائعة الممتلئة بالضوء من جهة الكاميرا ويعمل على الحالة بقع وامضة على الخلفية؛ مشهد الوداع مع الجندي حيث حُل كل شيء بالضوء الخلفي (الكونتر)؛ النهاية مع ضوء حاد من مصدر جانبي و"خرز" القطرات المضاءة. ويمكن ملاحظة البراعة الفائقة حتى في القطع العابرة المعلوماتية.

"التخفيضات العامة". إن مشاهد الوداع على الجبهة، المطعم، حماس البطولة وحماس التخفيضات، متباينة بالإنارة والتشكيل، مليئة بالحركات المتشنجة والمجنونة. إن أول ظهور للبائعة كان بمثابة استمرار لتلك الحركة. لن تستطيع إشباع نظرك إليها: فهي غطت كامل التكوين بقطعة القماش التي لوحت بها، وبتأففها، كان القماش ببطء كما الستارة يفتح ليرينا البطلة المبتسمة على الجانب الأيسر من الإطار. إن حركة القماش المتباطئة والمتباينة في اللقطة السابقة تؤكد على أهمية هذا البورتريه. أضيء الوجه بواسطة إضاءة لينة مع نبرة ضوئية طفيفة بواسطة جهاز ضوئي من الأعلى واليسار. تلويحة جديدة بالقماش. وأثناء انحدارها، تنتقل البائعة إلى وسط الإطار، الإضاءة ناعمة جداً، وتقريباً بدون ظلال. تستمر البطلة ذات الوجه الناعم الذي لا يزال طفولياً في التحرك نحو الجانب الأيمن من الإطار، تمد مرة أخرى القماش، ولكن بحيث لم يعد مغطى. تخرج من الضوء الأمامي الرئيسي

وتصبح أقتم قليلاً، وفوراً تلمع العيون والأسنان بنصوع أكبر. لقد التقطت حمى التخفيضات، ومع كل ارتفاع للقماش كما لو كانت تنمو صرخة "أبيع بثمن رخيص (أو يا بلاش)!" (يتم استبدال الصورة بالكتابة). وتحقق هذا على ثلاث مراحل من الإضاءة، من ظل صغير في البداية إلى الإضاءة الكاملة في الوسط حتى البريق المفعم للعيون والأسنان في النهاية.

بعد كتابات ولقطات المالك المقربة في المطعم لقطة مقربة جديدة للبائعة. الإضاءة مالت إلى التباين الأحدّ. على الخلفية بخفة، يمكن أن يلاحظ تلميح من الدانتيل يغطي ماليكان أزياء نسائي. وُصلت كتابة في اللقطة: "البائعة (ي. كوزمينا)". مرة أخرى فاصل، مطعم، أتى الآمر إلى المالك واستلم أمراً للبائعة (كتابة "إلى الحلوى...."). متجر، لقطة متوسطة: سلم الآمر البائعة مغلفاً. لقطة مقربة لها والوجه ثلاثة أرباع (ما بين المقابلة والجانبية) جهة اليسار. لدى كوزمينا وجه خاص محنك، لذا فهو في الوضع المقابل ومع الضوء الأمامي سيبدو مستديراً، وفي وضع الثلاثة أرباع سيبدو مطاولاً زاوياً. يعزز مسكفين هذا بالضوء: فيدخل جهاز إضاءة جديد في أعلى اليمين. "تمدد" الوجه، وظهر ظل ملموس: البائعة خائفة، تخاف المتاعب. كتابة: "الحساب؟" وفوراً – ماليكان الأزياء إلى مستوى الخصر. ثم لقطة أوسع للماليكان أيضاً لكن في الطول الكامل، وفي المركز جسم البائعة الصغير وثلاثة أرباع كما سبق. كتابة: (كلمة الآمر) "إن الإدارة تمنحك تذكرة لحضور حفل الرقص المسائي". الصورة عن قرب: البائعة تنظر إلى التذكرة، والوجه مائل إلى اليسار. تبدأ بالابتسام، ترفع رأسها وتلتف إلى الكاميرا. يصبح الوجه في مكان يسقط عليه الضوء من جهاز الإضاءة الأمامي فيصبح أفتح، وتخف الظلال فوراً.

تلعب كوزمينا في هذا الحدث مقاطع قصيرة: حماس المبيعات في لقطة واحدة، والارتعاد خوفاً في أخرى، ومعبر سريع من الخوف إلى الفرح في ثالثة. إنها لا تزال مقيدة، بما يتفق مع مهمة المخرج: خلف المظهر الصبياني اختبأت فتاة خجولة لم تدرك بعد إمكانياتها. أعطى مسكفين بالضوء تثبيتاً دقيقاً للانعطافات الداخلية في حالة البائعة كما أعطى إمكانية

الشعور بحيويتها. لقد عزز التأثير العاطفي باستخدام اكتشاف إينيس الباهر "الماليكان" كدافع شكلي. مجسم فارغ ملفوف بالدانتيل، ممنوح رأس دمية، غير مرئي بوضوح. من لقطة لأخرى يصبح أكثر وضوحاً، وأكبر، وبعد الكلمة المكتوبة على الشاشة "الحساب؟" شغل خلال نصف ثانية كامل الشاشة. الماليكان هو رمز الفراغ المزين للإمبراطورية الثانية، وفراغ وجود البائعة في حال الحساب، والفراغ الروحي الذي هددها في حال بيعت للمالك. سوف يتكرر رمز التخفيضات الرخيصة في حدث المتاريس: البائعة تمد القماش للجندي المتقدم وهي واقفة عند المتراس بالقرب من الماليكان المحترق هاتفة "أبيع بثمن رخيص!" بلا توقف. وفي مشهد الذروة يكون بالقرب من وجه الدمية الميت الخاص بالماليكان وجه البائعة الحيوي الجميل. لقد أضاء هنا مسكفين كوزمينا بجرئة غريبة من نوعها فاستخدم ضوءاً قوياً من الأسفل، من حيث المبدأ، فإنه باطل، لأنه أبرز عظام فكها العريض. إلا أنه في هذه اللقطة فإن التحول الحاد إلى هذا الضوء يعمل على صيغة الحماس عند آيزنشتاين وكأنه "خروج من النفس"، مما يؤدي بلوغ الحد التعبيري للبورتريه. ويبقى الوجه رائعاً!

في هذه اللقطة المقربة غير متوقعة الضوء يلحظ الاختلاف في العمل على بورتريهات الأبطال الرئيسيين: صفة الجندي المضيئة باستمرار وذات الملامح الواضحة، وضوء البائعة دائم التغير. "من ضباب أزرق للحفل الراقص وصولاً إلى حادثة إطلاق النار البرونزي الأسود في مقبرة بير لاشيز مرت حياة إنسان كاملة، تم العثور على كل عناصرها، وقد تم التعبير عنها بواسطة نفس الوجه، دون اللجوء إلى أي مسحة ماكياج" (كوزنيتسوف). لقد كتب مسكفين، نعم، "كتب على وجه" إيلينا كوزمينا حياة إنسان كاملة.

الصوت الشخصي

من المهم في موهبة الأدب... وفي الواقع أعتقد أن في أي موهبة أخرى، هو ما قررت تسميته بالصوت الشخصي. نعم، إن الصوت الشخصي مهم!

إيفان تورجنيف

من مذكرات تراوبيرغ: "بالقرب من أستوديو لينينغراد سوق كبير، كنت أنا ومسكفين نركض سوية في فترة الراحة من تصوير فيلم "بابل الجديدة" بصبيانية إلى الأكشاك، ونشتري الفنجان التقليدي من الكريم ونوعاً من الكعك الرائع، نشرب، نقرمش، نتناول طعامنا في صمت، ننظر إلى بعضنا البعض ونضحك، من يوم إلى يوم. لم يكن من الواضح لماذا نحن نضحك، ولماذا نفرح. أو واضح أننا نعمل، أننا نعيش، وأننا معاً...". كان في فيلم "بابل الجديدة" ما كان في فيلم "المعطف": فرحة العمل، وشعور بأنه يتم الحصول على ما خطط له، شعور ثقة بأن ما تقوله، تقوله بصوتك الشخصي. كانت علاماته موجودة بالفعل في فيلم "العجلة اللعينة"، وفي فيلم "المعطف" كان ملحوظاً. إن تجربة التحفة الأولى قد تطورت في تباينات ضوء الفقرات المشهدية من فيلم "S.V.D". في فيلم "الأخ الأصغر" و"سترة غريبة"، تطورت في الجمع بين الدخان والعدسة ذات الرسم الطري، في فيلم "S.V.D" اختبر مسكفين مبادئ تفسير الظلال المنيرة للمناظر الطبيعية ولقطات البورتريه. وبالجمع عضوياً بين خطين في فيلم "بابل الجديدة"، سُمع صوته الشخصي بقوة جديدة.

"الصوت الشخصي" في السينما ليس مجرد نمط أسلوب شخصي، ولكن صوت شخصي في مجموعة الاختصاصيين. يوجد في المسرح والموسيقى مفهوم فنون الطاقم: "... هي الحالة التي من خلالها إذا فعل أحد ما شيئاً غير متوقع، لكنه موثوق، فإن البقية يلتقطونه ويردون على نفس المستوى" (بيتر بروك). لكن الطاقم ليس إجماعاً، وليس إنفراداً، بل معايرة وتناغم. وهو ليس مجرد فريق أناس متماثلي التفكير. اقترح المخرج والممثل الليتواني جوزاس ميلتينيس (سوف يصوره مسكفين لاحقاً ويصبحان صديقين) صيغة مختلفة: "جماعة فنية مع مثل عليا مشتركة". كل واحد فنان، وكل واحد "يحتفظ بأصالته" (مسكفين)، عندها سيكون وزن مساهمته في الانتقال إلى المثل المشتركة، وفي صوت الفريق العام.

عند عدم التوافق في أي فيلم لآيزنشتاين وبودوفكين في أعمال السنوات السابقة في العشرينيات، بقيا في إطار الاتجاه "العام". حاولت فيكس في كل فيلم التحول إلى اتجاه جديد إلى أن قادوا العراك في أرض أجنبية، ليس في العمق الخلفي للعدو، وإنما في حدود الأصدقاء، السينما الشعرية وذات الطابع المونتاجي. ودعا كوزينتسف فيلم "بابل الجديدة" بأنه "أكثر فيلم آيزنشتانية من بين جميع أفلامي". إنهم لم يقلدوا أسلوب غيرهم، لقد ذهبوا بطريقتهم الخاصة. جاء في "الشاشة العميقة" كلمات آيزنشتاين: "١٩٢٤-١٩٢٩... تحت علامة رائدة للطموحات المونتاجية والنوعية". تقف الصفات عند آيزنشتاين معكوسة. ومذكرة كوزينتسف مميزة وترتبط مع فهم نوعي مختلف. عند آيزنشتاين إظهار الناس "في حالة الحد الأدنى من "المعالجة" والضبط"، ولو ما تم تصوير السباك لازاريف في سترة العامل أو معطف وزير العمل في اللقطة "أكتوبر"، لأدى الدور محتفظاً بعلامة عامل أو وزير. في فيلم "بابل الجديدة" أجبره المخرجان على العيش قطعة حياة برجوازي باريسي. لقد حدد الاختلاف في النهج حتى الحل البصري: "نحتية" تيسيه شددت على "صرفية" الشكل، "تشكيلية" مسكفين ارتبطت ارتباطاً مباشرا مع "معالجته".

سمحت السينما التشكيلية في اشتراك الخلفية في الحدث بنشاط. في التصوير "النحتي" للإنسان أو لأشياء أخرى في المستوى الأول فالخلفية سلبية، وبالطبع، فإن المصور يشغل اهتماماً أقل بها (في فيلم "بوتيمكين" و"أكتوبر" من السهل العثور على لقطات تقف بمحاذاة بعضها من حدث واحد وذات خلفيات تظهر مختلفة فيما بينها، والمثال الأكثر لفتاً للانتباه اللقطات الشهيرة الثلاث لنهوض الأسد الحجري). يستخدم مسكفين الخلفية باعتبارها عنصراً هاماً في اللقطة، وأحيانا باعتبارها أكثر أهمية من المستوى الأول. وهذا يعطي فراغية للصورة، ويسمح، كما هو الحال في تعدد الأصوات الموسيقية، بطرح أكثر من موضوع في وقت واحد. الدلالة في هذا الصدد البورتريهات المتوسطة الحجم على خلفية الحفل الراقص، أو ظهور الماليكان الدانتيلي في خلفية بورتريهات البائعة.

قد تتعلق كلمة ر. ر. فولك بالعديد من لقطات مسكفين: "لا توجد خلفية. فالكل بنفس القدر من الأهمية، يتعين على كل سنتيمتر مربع من الفراغ أن يكون غنياً، أو حتى ثميناً". إن كثافة، وحجم الصور بالنسبة لمسكفين أمر نسبي، فكل سنتيميتر مربع من الشاشة هو ثمين حقاً، إذ أنه ليس مشبعاً بأي صورة بهدف أن لا يكون فارغاً وإنما بصورة مضمون، بشكل مباشر أو معقد، متعلقة تقريباً بالصورة في السنتيمترات المربعة المجاورة. في عام ١٩٢٥، كان مسكفين قد علَّم في كتاب بالاش تحت كلمة "لا يمكن أن تختصر المضمون"، كما وكتب في الهامش: "بشأن الاختصار". مضمون حجم اللقطة الذي به لا يمكن إزالة أو إضافة أي شيء كان بالنسبة لمسكفين ظهوراً لمبدأ جدلي مفضل له "الضروري والكافي". إنه يدرك أيضاً جدلية معقدة من الجزء والكل، كما شعر بأهمية صلة كل جزء من اللقطة وليس فقط مع الجزء المجاور، ولكن أيضاً مع الجزء المقابل من اللقطة التالية. مع هذا المنهج، يمكن للقطة أن تشغل حصراً ذلك المكان الذي من أجله قد صورت. وهنا فارق آخر عن أفلام آيزنشتاين: يمكن تغيير لقطات المادة غير المعالجة في المونتاج، وإعادة توضعها من فيلم إلى فيلم (كتب شكلوفسكي فيما يخص عمل تيسيه: "إن الفجر لديه فني للغاية، ولكنه مناسب أيضاً في أعمال أخرى").

لقد حاول كوزينتسف وتراوبيرغ ربط نظرية المونتاج النمطي بسينما التمثيل، فهما عرفا مسبقاً أن العمل لن ينجح إذا أعطي وثائقية وقائع الكومونة. كان المطلوب هو ملحمة مصبوغة بالغنائية. لقد حصل كوزينتسف على الغنائية، بالعمل مع الممثلين، وخصوصاً مع كوزمينا، ولكن التعميمات النمطية لم تسمح له الظهور بالقوة الكاملة (ومن هنا أتى عدم رضى جيرازيموف واستياؤه). وكان يمكن للحساب أن يكون معتمداً على أن التعميمات الغنائية والشعرية ستورد المواد، والصورة بذاتها. وبمعرفة ذلك، بنى إينيس ديكورات موجزة، لكنها تحمل شحنة كبيرة موضوعية. أعطى إيجازاً وموضوعية لديكورات المقبرة: صليب القبر، تمثال للسيدة العذراء، والجدار. إن الكلمة الأخيرة تعتمد على مسكفين. لقد أعطى الميزانسين (التوازن المشهدي) الإخراجي لعبة التمثيل تعبيرية الشخصية والديكور وتعدد أصوات حقيقي بواسطة الظلال المنيرة، والخلفية النشطة: عندما حقق موضوعات رئيسية مسموعة في اللقطات، قدم أخرى، بما في ذلك تلك التي جعلت التناغم يسير من خلال الفيلم، والأهم من ذلك قدم موضوعات غنائية، وتأليفية. إنها تعبر عن نفسها بطرق مختلفة: مثل هاجس المصير في لقطات العاملين، بأنه تعرض لعدم مبالاة من الكنيسة لمحنة الكومونة (بواسطة المادونا زائدة الإضاءة قليلاً في لقطات النهاية)، كالنمطية الساخرة للقصة المحببة لدى الانطباعيين (عندما كان البرجوازي يراقب من خلال منظار ظهور الفرساليين مستلقياً على العشب). يمكن إضافة أمثلة أخرى، ولكن هذين كافيان لتسليط الضوء على نقطتين. الأولى؛ يعمل مسكفين على حد الإنتقال إلى قيمة رمزية أجسام المستوى الثاني (أذكِّر مرة أخرى بالماليكان الدانتيلي)، ولكنه لا يَعبره، للحفاظ على المواضيع القريبة من الرموز على مستوى "المواضيع الجانبية". والثانية؛ مواضيع مسكفين الغنائية، والتأليفية بالطبع، آتية من علاقته الشخصية بما يحدث في الصورة، لكنها تلبي المثل الأعلى المشترك للطاقم الذي "ارتبط بإحكام بمصوره مسكفين"، كما كتب شكالوفسكي مرة في عام ١٩٢٧.

وكان صوت مسكفين الشخصي قوياً وغير اعتيادي، وبدأ النقد المتخبط في البحث عن المصادر، والتشابه، والنمطية. تم العثور بسهولة على: فرنسا في فترة عام ١٨٧١، زولا، الانطباعية. لقد عزز كوزينتسف ختم الصحافة: إذ أنه قال في اجتماع المصورين السينمائيين الذي عقد في عام ١٩٣٣، إن مسكفين، بإتباعه الانطباعيين، وضع في الفيلم هواءً، وأما التقاليد والمعارف المكتسبة من الفن التشكيلي فقد بقيت معلقة كعبء ثقيل على رقبة فن التصوير السينمائي لدينا". في وقت لاحق، تم "بالانطباعية" محاولة تخفيف هذا العبء. في بداية "الدفء" كتب س. س. غينسبرغ إن تأثير الانطباعية أكثر فاعلية من تأثير التعبيرية في الأعمال السابقة (أذكر اتهامات النحاتة ي. ف. بيلاشوفا في الانطباعية وجوابها: "إنها ليست سيئة للغاية. والمهم، أن أحداً لم يعتقد بأنها طبيعية أبداً"). ودافع أمنغوال عن حق الفيلم في الانطباعية بإعادة صياغة قول مشهور: "التاريخ يُلزم. إن الانطباعية الفرنسية هي مفتاح، مادي وروحي على حد سواء لمجتمع ذلك الوقت".

بالفعل، فإن التاريخ يُلزم. عرف مسكفين جيداً الانطباعية، أفكارها، نظرياتها، وحتى تقنياتها. تذكر غولوفنيا أنه "في سنوات العشرينيات ذهبنا مع اندريه مسكفين إلى معرض شوكين في فوزدفيجينكا. أحب مسكفين مانيه ورينوار، ولكنه لم يتشبه بهما، فضلاً عن أنه لم "يقلدهما"، لقد أعجبه " حانة" مانيه، وأذكر تماماً تصريحاته أن "حتى الفن التشكيلي لم يتطلب الوضوح دائماً". كان يحب رينوار على حقيقة أن ذلك الشخص كان قادراً على "تحسين الطبيعة". واختلافاً مع كلمات ليبيديفا عن "احتفال الانطباعية الحقيقي" في فيلم "بابل الجديدة"، قال غولوفنيا عن الفنون التشكيلية الروسية الأكثر تأثيراً بكثير على مسكفين: "... عالمنا الفني أكثر قرباً ووضوحاً لنا... وكان مثالنا الأعلى فالانتين سيروف..". لقد عرف غولوفنيا مسكفين جيداً في تلك السنوات، كما وكان مصوراً سينمائياً، إن رأيه يستحق الإصغاء، وخاصة بالنسبة لحكم من قبيل: "تكونت رؤية اندريه مسكفين البصرية عن العالم، لينينغرادي الولادة والنشأة، كانت قبل كل شيء تحت تأثير طبيعة لينينغراد المذهلة، والليالي البيضاء الفريدة من نوعها".

قوّى مسكفين دائماً رؤيته البصرية الخاصة عن العالم بدراسة الثقافة العالمية، بما في ذلك الانطباعيون؛ كان في متحف الفن الغربي الحديث العديد من لوحاتهم، ولكن إذا كان الحديث عن النسخ المباشر، فإنه وبصرف النظر عن النمط المخطط له في لقطات البرجوازي على العشب، يمكن تسمية لوحة صغيرة فقط للفنان ج. ل. فورين "ميوزيك هول (قاعة الموسيقى)"، إن نمط أحداث الحفل الراقص قريب منها. درس مسكفين دوميير بشكل لا يقل أهمية، فعلاقة أعماله مع المَشاهد البروليتارية في الفيلم لا يمكن إنكارها. درس مطبوعات فناني الكومونة الحجرية، التي جلبها معه كوزينتسف من باريس، ولوحات كورو وباربيزو في الأرميتاج (على سبيل المثال لوحة "الذهاب إلى السوق" للفنان ك. ترويونا مع أشعة الشمس الخلفية في هواء ضبابي صباحي مشبع يمكن أن تعطي تَحاكي التأثير الضوئي في العديد من اللقطات)، وهناك في الأرميتاج درس الرزانة والأساس اللوني الغامق للأكاديميين ش. شامارتين، و و. تيسار (بعد فيلم "بابل الجديدة" تحدثوا عن "الصور المظلمة" لمسكفين)، ولوحة "محبة الخمر" للفنان ب. بيكاسو من معرض شوكين: إنها أقرب إلى الفتيات السكرانات في حدث الحفل الراقص من فتيات الفنانين رينوار وديغا السمان. هؤلاء فنانون فرنسيون. ولكن عند محاولة فهم على أثر من أحضر مسكفين هواءً في الفيلم، فإن الأول سيكون سيروف، لوحته "فتاة مع الخوخ". كما يمكن ويجب أن تسمى الظلال المنيرة للفنان ليوناردو، بورتريهات رامبرانت النفسية. في إطار التحضير للفيلم، كان مسكفين يشاهد، كما وإينيس، نسخاً من لوحات إيه. أتجيت و نادار. لقد درس كل شيء، على يد الجميع. ولكن كان له صوته الشخصي. لقد كانت الثقافة العالمية "التي عاني منها" (أضيف كل من الشعر والموسيقى إلى الفن التشكيلي) كانت مجرد ساحة لانطلاق رحلة طيران الخيال الخاص به.

في العام ١٩٣٣ نفسه، عندما أعلن كوزينتسف أن مسكفين قد تبع الانطباعيين، كتب بليمان في ما هو متعلق بفيلم "بابل الجديدة" عن "بداية تكون الشعر الرومانسي". هذا صحيح: فبالنسبة لفريق كوزينتسف وتراوبيرغ أصبح

الفيلم قمة مراحل الرومانسية لتطوره (بالمناسبة، فإن الانطباعية، من حيث المبدأ، فن معاكس للرومانسية). وأُنشئ الرثاء الرومانسي بالأخص عن طريق سلسلة متكاملة من الفنانين، والتي كل من فيها، وفقاً لبروك، التقط ما بدأ به غيره (التَقط مسكفين إيقاع التمثيل وجعله إيقاعاً بصرياً، والتُقط بعد ذلك في المونتاج)، وحدد الجودة الفنية للفيلم، التي سمحت للعضو الجديد في الفريق ديمتري شوستاكوفيتش، حسب كلماته، "الحفاظ على استمرارية نغمة السمفونية" في الموسيقى.

وصول شوستاكوفيتش هو حدث مميز للفريق، ولمسكفين شخصياً: لقد شعروا سريعاً بمحبة متبادلة. ودخل شوستاكوفيتش بسهولة إلى الطاقم: لقد كان فنان نفس الاتجاه كما المخرجون الشباب، مسكفين، إينيس. كان اسم شوستاكوفيتش كما كانت أسماء ماير هولد وآيزنشتاين راية الفن الحديث في العشرينيات. وأصبح فيلم "بابل الجديدة" واحداً من أواخر طيرانه.

الفصل السادس

منعطف

فيلم " وحيـدة "

- قل لي أيها الجبل: ما أعلى منك؟

- إن الطريق أعلى مني.

أويغون

لقد كانوا صادقين تجاه أنفسهم. وبوضعهم طريقاً إلى قمة أخرى، لم يهدأوا، وبدأوا يبحثون عن طريق جديدة. على كل حال كانت التهدئة صعبة: أولاً، ومع أنه تم تحقيق ما خطط له في فيلم "بابل الجديدة" إلا أن الجمهور لم يتقبل الفيلم. ثانياً، كان الوقت متكسراً كما في الوطن، كذلك في الفن. وفي خريف ١٩٢٨، كتب تينيانوف إلى شكلوفسكي: "أعتقد أننا تلمسنا الكثير، والآن حان وقت فهمنا لهذا، وفهمنا لأنفسنا". إن كوزينتسف وتراوبيرغ، وكامل طاقمهما أيضاً تلمسوا الكثير، ففي فيلم "بابل الجديدة" وصلوا إلى وعي، ولكن ما زال عليهم فهم أنفسهم.

أظهر شكلوفسكي بحلمه تغيير الأنظمة الفنية أنه من الممكن "الصراع الجدلي والأنظمة الشعرية متعددة المعاني في مؤلَّف واحد، أن الشاعر كثيراً ما يُشعر بذاته. إن هذا الالتقاء يحدث أيضاً في الكثير من المؤلفات داخل نظام واحد. هكذا عرّف آيزنشتاين طبيعة ترجمة الفكرة في فيلمي "المدرعة بوتيمكين" و"الأم": "حزمة أسطورية كبيرة عندي و{معبر إنسان} عند

بودوفكين". كان خط البداية في فيلم "الأم" لسينما النمط المونتاجي شعور مسبق بمرحلة جديدة، عندما يصبح {معبر الإنسان} هو المهيمن. إن فيلم "بابل الجديدة" هو محاولة في توحيد طريقتين من ترجمة المواضيع ومثال صراع جدلي للنظم الشعرية لعمل واحد، والذي لم يشعر به المؤلفون أنفسهم. ولكنهم أثناء التفكير في الفيلم الجديد، أدركوا أن هنالك حاجة لموضوع جديد، وشكل جديد.

من السهل التكلم عن كل هذا الآن، أما وقتها، في بداية ١٩٢٩، "من الداخل" إذا جاز التعبير، لم يكن ذلك من السهل أبداً. في آذار، وقبل أن يظهر فيلم "بابل الجديدة" على الشاشة، ظهرت مقالة آيزنشتاين، التي فيها صيغت نظريته عن السينما الواعية. وفي نهاية المقالة "سار" المؤلف في نظرية راب "للإنسان الحي". بالنسبة لكوزنيتسف وتراوبيرغ، وأصدقائهم فإن قيمة آيزنشتاين كانت كبيرة، لكنهم كانوا أصدقاء مع أحد مديري ر. ا. ب.، أ. أ. فادييف (ذكر تراوبيرغ مساء يوم في عام ١٩٢٩ عند مسكفين: "... ونحن جالسون مع كوزينتسف، يوتكيفيتش وأنا، قال لنا فادييف المرح والجميل بشكل لا يصدق: "أنتم، يا أصدقائي، لا تتخيلون حتى كيف ستكون أفلامكم السينمائية غنية بشكل منقطع النظير بعد مرور نصف قرن من الزمن!"). وكانت ممارسة آيزنشتاين وفادييف الإبداعية أوسع بكثير من نظرياتهم. ومبدعو فيلم "بابل الجديدة" كفنانين حساسين، وإن لم يفهموا، فهم قد شعروا بذلك، ولكن من غير الممكن الاستهانة بقوة وسحر فادييف، ولا حتى برقيِّ آيزنشتاين. وهذا مجرد مثال واحد من أمثلة الاتجاهات المتباينة التي وصلا إلى تقاطعها.

للسينما، كان تكسر الوقت مزدوجاً، تزامن تغيير النظم الشعري مع تغييرات أساسية في مجال التكنولوجيا. في آذار عام ١٩٢٩ عرض أ. إف. شورين لأول مرة في لينينغراد أفلاماً صوتية تجريبية. تابع مسكفين تطور التكنولوجيا الجديدة في المجلات الروسية والألمانية، وعندما جاء مهندسو مصنع شورين، تعرف عليهم على الفور. بدأ تراوبيرغ وكوزينتسف في بداية ١٩٢٩ بالعمل على سيناريو فيلم صوتي. وعن اقترابهما للصوت كتبا: "ونحن

لن نبني لوحتنا السينمائية على تقديم بشكل عشوائي عدد من الأصوات التي تمثل هذه اللحظات الطبيعية أو تلك، بل على ظاهرة مرتبة لتركيب إطارات صوتية تُرتب مع لقطات بصرية ولا ترافقها". يرتبط هذا النهج مع أفكار "تطبيق" آيزنشتاين، وبودوفكين وألكسندروف، التي ظهرت في عام سابق. كواضعي "تطبيق"، فإن كوزينتسف وتراوبيرغ يعتقدان أن على السينما الصوتية الحفاظ على الإنجازات التي حققتها السينما الصامتة، وإن لم يكونا بعد قد تخيلا كيف سيتم تطبيق ذلك في الممارسة العملية. لكنهما بالمقابل كانا يعلمان جيداً أن: الإنسان هو من في المستوى الأول في الفيلم وليست الأحداث التاريخية. "في كلمة {وحيدة} من الصعب الآن أن نسمع شيئاً غريباً... - يذكر كوزينتسف - ولكن في ذلك الوقت كان هذا الاسم انفعالياً. لقد دخلنا في نزاع". ذهب النزاع مع نظم السينما الشعرية المبتكرة في الفترة ما بين ١٩٢٤-١٩٢٩، وكذلك ذهب مع فيلم "بابل الجديدة" بالخصوص.

يمكن من خلال كتب تاريخ السينما معرفة أن تراوبيرغ قد وجد الحدث الذي تقوم عليه قصة نص "وحيدة" في مقالة صحيفة. ولكن قلة من تعرف أن هناك أيضا قصة توثيق سينمائي، كان مصور مصنع لينينغراد السينمائي أ. ل. بوغوروف قد صورها: في بودوج، بلدة كاريلية، حلقت طائرة لتطير إلى موسكو بمدرِّسة متجمدة. عرف مسكفين بوغوروف وهو لا يزال في المعهد السينمائي، حيث درس مع غوردانوف معاً. ربما رأى القصة التي صورها بوغوروف: كان لديه عادةُ مشاهدة جميع ما صوره مصورو المصنع. على أي حال كان على علم بأن هذا التوثيق موجود. وهذا قدم لعمله مسحة جديدة، وأجبر، من دون قصد ربما، على النظر إلى واقعية عرض هذه المادة. لكن في السيناريو النصي وقبل قصة الطائرة كانت هنالك بداية قصة غير موجزة: أحلام ساذجة للمعلمة عن الحياة مستقبلاً، بأنها ستكون كالعطلة، والرغبة في البقاء بعد المعهد في لينينغراد، والخطوات الأولى الصعبة في مدرسة ألتاي، والصراع مع سيد محلي وبيروقراطي - رئيس مجلس القرية، في محاولة لاغتيالها. اختيار منطقة ألتاي، وليس كاريليا القريبة – كان بسبب حبها للغرابة، ولكن كان هنالك

سبب أكثر جدية. "يوجد أوقات في الحياة وفي العمل عندما يكون لابد من "عبور الخط" في الاتجاه المعاكس. وبعد المهمة في باريس كان لابد من السفر إلى إتجاه آخر" – هذا ما كتبه كوزينتسف.

بدخولهم في نزاع، وضع المخرجان نشوء شخصية المدرِّسة كوزمينا في مركز الفيلم (داعينها بلقب عائلة الممثلة). إنهم لا يزالون غير واثقين تماماً لا من أنفسهم ولا من الممثلة، أضافوا مقاطع تكشف بصرياً عن عالم البطلة الداخلي. وهكذا كان المقطع الإنعطافي الغريب بحله "الحلم"، الأمر الذي تطلب وسائل تصويرية مغايرة من وسائل المَشاهد "الموضوعية". وجد المخرجان والمصور القرار النهائي - والدرامي، والبصري - خلال الزيارة الأولى لمنطقة ألتاي في سبتمبر وأكتوبر ١٩٢٩. "لقد كنا نتوقع مادة غريبة - كتب تراوبيرغ بعد عودته إلى بيته - والشيء الأكثر غرابة أنه لم يكن هنالك شيئ غريب". وبالمقابل بدأ التجمع، وقُدمت أسلحة للمبعوثين إلى الريف الجبلي.

في أواخر تشرين الأول، بدأوا بتسجيل مشاهد الأستوديو، في شهر فبراير كانوا مرة أخرى في ألتاي، ومن ثم عند بحيرة البايكال تم تصوير مقاطع لكوزمينا المتجمدة. بحلول صيف عام ١٩٣٠ كانوا قد سجلوا كل شيء ما عدا القطع الصوتية، فمعدات الصوت لم تكن جاهزة بعد. مكافأةً على العمل الجيد أُرسل المخرجان ومسكفين في مهمة خلاقة لأوديسا. هناك عند البحر قضى مسكفين وقت استجمام، وفي نهاية شهر سبتمبر عاد إلى لينينغراد، وبدأ يصارع عاصفة السينما الصوتية مع عزم طازج.

كان الأمر يتطلب عزماً ليس بقليل. وكانت الكاميرات التي تعمل بدون ضجيج من أجل تسجيل الصوت غير موجودة بعد، حينها كان يدفع بالمصور مع كاميرا اعتيادية إلى حجرة ضيقة عازلة للصوت، كان التصوير يتم من خلال نافذة زجاجية. وبعد كل لقطة كان مسكفين يقفز من الحجرة مبللاً من العرق. يلتقط أنفاسه، ثم يقفز مرة أخرى إلى الداخل. لقد جرى التصوير ببطء، وكان كثيراً ما يتعطل شيء ما عند عمال الصوت، ودائماً إذا لم يكن مسكفين في الحجرة، فهو في الغرفة حيث يقوم إيليا فيدوروفيتش فولك بسحر

ما عند جهاز شارين: أدرك مسكفين روحه القريبة المشابهة له فوراً. وكان فولك يكبره بثلاث سنوات، لقد استطاع الدخول إلى معهد التكنولوجيا في عام ١٩٢١ فقط، عندما أصبح مسكفين في مدينة بوتيسكي. إن فولك أيضاً لم يتخرج من المعهد، منعه الالتهاء بالدراجات والراديو؛ لقد كان من بين متسابقي الدراجات السوفييتيين الأوائل، كما وصنع أول محطة إذاعية سوفييتية. اهتم بالسينما الصوتية، وفي بداية ١٩٣٠ قدم إلى المصنع السينمائي في قسم الصوت. إن شجاعته أعجبت مسكفين، وتواضعه، واهتماماته المتنوعة، وموسيقيته. وبسرعة بدأا يتكلمان مع رفع الكلفة، وهو الأمر الذي نادراً ما يحدث مع مسكفين. جاء فولك إلى المدخل، وإلى الفريق وقد بقي فيه كما شوستاكوفيتش حتى النهاية.

في التاسع من شهر مارس ١٩٣١، وفي خضم النقاش حول الشكليات، قبلت إدارة المصنع الفيلم. وكتب البروتوكول وفقاً لروح العصر: "إن هذه اللوحة السينمائية ليست صعبة، كما هو الحال عادة عند كوزينتسف وتراوبيرغ، تعقيد متعمد في المونتاج، وتكوين اللقطات، زوايا الكاميرا والإضاءة... إن عمل المصور السينمائي مسكفين فيه كان خطوة كبيرة في التغلب على الجمالية والشكلية، حيث تخلى عن وسائله الخاصة المعتادة في التصوير المظلم، وأعطى فوتوغرافية واضحة وذات مفهوم عاطفي". عرض الفيلم في العاشر من تشرين الأول ما أثار عاصفة نقدية معتادة. كُتب عن فكر البرجوازية الصغيرة عند المؤلفين، وعن شكل الجمالية، واتهم في التضحية الممجدة. وحتى بعد ذلك بعامين، تحدث بيتروفسكي عن أثر ما قبلته الثورة من تضحية ومأساة في فيلم "D.V.S."، و"بابل الجديدة" و"وحيدة". كل هذا – عطاء اللحظة الحالية. كان م. يو. ليفيدوف هو الأقرب إلى الحقيقة، فلاحظ أن كوزينتسف وتراوبيرغ قد تغلبا على الكثير في فيلم "وحيدة"، ولم يتخليا عن أي شيء ذي قيمة، وأنهما قد تملكا الكثير.

هذا ينطبق تماماً على مسكفين. وهكذا، ففي بروتوكول القبول قيل عن التخلي عن "التصوير المظلم"، ولكنه لم يتركه أبداً، كما ولم يترك مبدأ الحل

المختلف للمقاطع. إن تكوين الظلال المنيرة في الفيلم حلقي، على غرار "روندو" الموسيقي: كانت البداية ساطعة في لينينغراد، ثم مشاهد رمادية لطبيعة ألتاي، (وفيها مشاهد مقطوعة مظلمة في الكوخ وفي الخيمة)، ثم خاتمة مشرقة لكوزمينا المتجمدة، والخلاص. توضع التكوين الحلقي للفيلم أيضاً في تكوين لقطات فردية: الأطفال المحيطون بالمعلمة، الفرسان الألتايين حول رئيس مجلس القرية ألتاي.

ما الذي تملكه مسكفين؟ لابد من الإجابة فوراً بأنه الدور الأكثر نشاطاً للمناظر الطبيعية. إن حقول ألتاي المستوية والفارغة مع جبال الأفق البعيدة والسماء البيضاء خلقت شعوراً من القلق، أو حتى العداوة، وقد أعطى مسكفين هذا الانطباع. ولكنه حتى في لقطات قدوم كوزمينا إلى القرية فهو لم يخط بعداوة المنظر إلى الأمام، ولم يعالج وجود علامة الشامان "تايلغو" (таилгу) التي ألقيت على قطب جلد الحصان مع الجمجمة المبتسمة. في كل اللقطات تقريباً وفي المستوى الأول ظهر إما أناس وإما أشياء ذات استخدام من الحياة اليومية. المنظر الطبيعي معاش، وهذا ما يجبر على الدخول إلى أعماق خصوصيته الجمالية، ويجعل من المفهوم أن الأولاد المنجذبين إلى المعلمة لم يكونوا السبب الوحيد الذي ساعدها على حب هذه المنطقة، ولكن الطبيعة غير الودية للوهلة الأولى ساعدتها أيضاً على ما يبدو. الوضع مختلف في مشاهد النهاية: لم يكن "الصمت الأبيض" للسهوب المغطاة بالثلوج غير مبال بمصير البطلة، ولكن معادٍ مباشرة. وللتعبير عن هذا، وقف مسكفين في الثلج، الذي علا خصره، أمام بحيرة البايكال على مدى ساعات في انتظار غيوم تمر في مجال ما تحت الشمس، وظلالها الكبيرة المبشرة بالشؤم، منزلقة في صحراء بيضاء واسعة.

إن بورتريهات البطلة لم تكن أقل قدراً من الأهمية في الحلول التصويرية. لقد تمكن مسكفين، على ما يبدو، من تصوير كوزمين "وثائقياً"، ليس عليه الآن أن يجعلها فرنسية. لكن كان ضده ما كان في فيلم "بابل الجديدة" ما استخدمه بذلك النجاح: "الوجه الصعب"، والمختلف كثيراً في الزوايا المختلفة. كان لابد من اللعب مع الضوء، من أجل المحافظة في

جميع اللقطات على تدويرة الوجه اللطيفة التي حددت شكل المعلمة الشابة، وتحديد التفاتات الرأس بدقة، والتي بموجبها كان من غير المطلوب تصحيح الوجه بالضوء. وقد تحقق لمسكفين ما لم يقدر أحد على تحقيقه. في مذكراتها، عثرت كوزمينا على كلمات جميلة لمسكفين وأخرى مختلفة تماماً للمصورين الآخرين؛ عن الاختصاصي الرائع ب. ي. فولتشيك الذي صورها في أفلام روما تقول: إنه "كان يحاول تصويري بحرص" فقط.

صور مسكفين بطريقة وثائقية في بعض الأماكن من طبيعة ألتاي الشديدة بحذر، والمعلمة التي تغلبت على شعور الوحدة بحب الطلاب لها، والطلاب أنفسهم بوجوههم المستديرة، وأعينهم الضيقة المنغولية، والسيد، ورئيس مجلس القرية الكسول، والبيروقراطي المغرور (لعب جيرازيموف هذا الدور بقوة كاملة، وكأنه أخذ حظه في تمثيل الشخصية عن فيلم "بابل الجديدة"). بطبيعة الحال، فإن مسكفين استطاع على نحو فعال "تقديم" المنظر الطبيعي، والتايلغو "таилгу"، وإيصال بورتريهات كوزمينا، وتايخان الألتايي الصغير، وبالأخص جيرازيموف والسيد إلى التعميم المطلوب، لكنه لم يفعل ذلك، لشعوره بالحاجة إلى نظام شعري جديد ينمو التعميم فيه من قصة واقعية عن مصير إنسان فرد. صورت هذه المشاهد في مجال ضيق لكنه غني بتدرجات لونية رمادية قد أثبتت مرة أخرى قدرة مسكفين على الاكتفاء بالضروري والكافي.

عن طريق الحد هذا تقررت بداية الفيلم. حاول مسكفين تصوير "أبيض على أبيض" حتى في فترة أموغور (Amogor): لقد التقطت صورة بورتريه غوردانوف هكذا في عام ١٩٢٤. أما في السينما، فأول ما استُخدم ذلك عندنا كان في فيلم "سترة غريبة"؛ في فيلم "وحيدة" عمل بشكل واثق في مجال تدرجات ضيق مزاحٍ إلى المنطقة الناصعة. في أحلام كوزمينا كانت هي وعريسها يرتديان ملابس بيضاء يركبان الترام واي الأبيض في خلفية المدينة والسماء البيضاء من أثر الشمس، والصوت الاحتفالي يجلب عبارة "كم ستكون الحياة رائعة!" بطرق مختلفة. هكذا التقطت مقاطع الصباح النقي (سرير مغطى بلون أبيض ثلجي، ثوب نوم أبيض، والخلفية - جدار أبيض)،

وغيرها من لقطات في مشاهد ناصعة جداً بشكل مباشر. هناك أسلوب من ترسانة أساليب فيكس هو غرابة الأشياء العازفة. أصبحت الأواني المنظفة إلى حد البريق، والسرير المطلي بالنيكيل مع الكرات اللامعة على الظهر، والترام واي غير المتناسق بأكاليل الزهور المعلقة فيه رمزاً لأحلام الطبقة المتوسطة. من الناحية الفنية كان التصوير من الأمور الصعبة جداً (إن أدنى خطأ في التعريض – والذي يحدد بواسطة العين – يعطي إما بياضاً كاملاً للصورة عندما لا يرى شيء، أو صورة رمادية باهتة)، ولكن "أبيض على أبيض" سمح بحل مشكلة الظهور الحاد لحلم عن "الحياة الطيبة". كانت هنا محاكاة أسلوب فيكسي مع لقطاتها الرمزية العمومية والجزئية. ربما حتى الترام واي كان لعبة مباشرة لكلمات بيوتروفسكي في استعراض عن "أكتوبرية" (١٩٢٥): "... الترام واي يتحرك مثل عدم هيروغليفي". ومن أجل تقوية تأثير وداع الرومانسية الصبيانية، قام المخرجان والمصور السينمائي بوضع مقاطع ألتاي الواقعية مقابل هذا المقطع، وعلى وجه الخصوص المشهد مع رئيس مجلس القرية، وذلك بخلق شكل مكثف للغاية عن حياة مضغوطة وحديثة البناء ولكنه واقعي أيضاً.

لقد صور مسكفين مرة أخرى لقطات في مجال تدرج لوني مختصر، لكنه في هذه المرة أزاح باتجاه "غامق على غامق": كوخ ذو جدر مسودة من الدخان، لباس أسود لكل الشخصيات. الكوخ واسع والضوء قليل، لذا كانت الجدر غير مرئية تقريباً، موجودات الوضع الفقير تتمازج معها، ولا تعرف ببساطة. كانت بورتريهات زوجة رئيس مجلس القرية مغمقة، وكأنها حتى هي جاهزة للتمازج مع الجدر، فتصبح غير ملفتة للانتباه. اختير النموذج المشؤوم عن طريق الصوت: شخير رئيس مجلس القرية النائم على موقد والمرافق لأغنية حزينة تؤديها زوجته. إن ظهور كوزمينا في الكوخ (على الرغم من احتجاجات زوجة رئيس مجلس القرية، إلا أنها توقظه، وتطالب سدىً باتخاذ إجراءات حاسمة ضد السيد)، هو "بصيص نور في مملكة الظلام" حرفياً: إن وجهها مضاء بوضوح من مكان ما غير معروف، ما أدخل التنافر في طبقة الواقعية المتشائمة التي اتخذت بحق.

لعبت ماريا بابانوف دور الزوجة الصغيرة بعد توسلات وإقناع لكوزنيتسف. كان لديها تجربة سابقة بالتصوير، ولكن، مثل العديد من الفنانين، تغلبت بصعوبة على الخوف أمام الميكروفون. لقد ساعدها الخوف على لعب حالة المرأة المرتعدة، إلا أن بورتريهاتها التي صورها مسكفين لم تكن كلها على نفس ارتفاع الشخصية التي خلقتها، إن المشهد الذي أتقن لعبه كل من ماريا بابانوف، وكوزمينا، وجيرازيموف هو واحد من أقوى المشاهد توهجاً، لكنه التقط بشكل غير متساو. في المشاهد الساطعة كان مسكفين دقيقاً بشكل مطلق، ولكنه في المشاهد المظلمة قد أعتم أكثر من المعتاد، وأحيانا "عبر الخط". ومع ذلك، فكلا المشهدين المظلمين (الثاني عندما رقص شامان في الخيمة) قد وقفا في مكانهما الصحيح كما وأعطيا النمط البصري للفيلم كمالاً نهائياً.

إن "وحيدة" هو فيلم انتقالي: لم يعد فيلماً صامتاً، ولكنه ليس صوتياً تماماً، لقد غادر النظام القديم من الشاعرية، ولكنه ليس مجيباً بكامله بعد للحداثة التي ذهب إليها مبدعوها الذين غيروا الكثير في سياق العمل نفسه. إن فيلم "وحيدة" قد ساعد مسكفين على تراكم الخبرات التقنية، لقد كان أهم شيء بالنسبة له وبالنسبة للفريق بأكمله أن يتمكنوا تماماً من التفتيش عن كثب في الحياة الواقعية في البلاد، مع مآسيها وتعقيداتها وانتصاراتها. في هذا المعنى، فإن الطريق التي قطعت مع فيلم "وحيدة"، لم يكن أقل أهمية من القمة الإضافية التي حصلوا عليها.



عـام ١٩٣١

أراهن أن عام الواحد والثلاثين
عام رائع، يزهر بالكرز ...
أوسيب ماندلستام

إن الإنسان العارف بمصيره المستقبلي يستطيع أن يجيب على تاريخ عيد ميلاده، وعلى أجزاء حياته الخاصة. في الرابع عشر من شهر فبراير عام ١٩٣١، في احتفال ذكرى عامه الثلاثين، كان من الممكن لمسكفين القول عن نفسه كلمات دانتي: "الحياة الدنيا مرت إلى منتصفها...". ولكنه مثلنا كلنا نحن، لم يعرف مداه، وفكرة أن نصف الحياة أصبح في الخلف لم تجعله متشاءماً. وكان في مقتبل قوته البدنية والروحية، وعلى الأرجح فإنه شعر بهذا العام أنه جميل وربيعي حقاً.

بدءاً من نشيد السطور المتكلمة عن "ربيع الجنس البشري" لماياكوفسكي، كانت صورة الربيع واحدة من الصور الرائدة في تلك السنوات. قارن م. م. بريشفين في مذكرات عام ١٩٣٠ الثورة مع زلزال ضرب ساحل الحياة، وأضاف: "لدينا الآن فيضان ذو مجرى متغير". لقد فهم معنى "المجرى المتغير" أفضل من غيره، ولذلك استخدم هو أيضا صورة الفيضان، والربيع. في ٣١ صدر كتاب قصائد للشاعر في. آ. لوجوفسكي "بلشفي الصحراء والربيع". إن تحول الصحراء إلى حديقة و "تغير المجرى"، مضيا في سيناريو صعب، أصبح معناه العميق واضح من مسافة بعيدة فقط، وحينها كان يبدو أن مسار الأحداث طبيعي. ووفقاً "للصراع الطبقي المنطقي" كان من الواضح أن كانون الثاني وفبراير لعام ١٩٣١ يجب أن يصبحا "شهرين حماسيين من أجل العمل الجماعي"، والعام ذاته يجب أن يصبح "عاماً

حاسماً لمخطط الأعمال العظيمة" نشرت الصحف تقارير عن افتتاح معامل جديدة. أمل ربيعي حدد الكثير. في السنة التالية يؤلف شوستاكوفيتش "أغنية عن الملتقي" على كلمات بوريس كورنيلوف، والسينما دخلت أيضاً ملاقية "الحزمة الربيعية" العامة. أما الآن، في ١٩٣١ من أجل محرضي آر آ بي بي، أعلن مديرو العمل السينمائي أن مهمة التوجيه التدريبي هي الأساس. في خطة عام ١٩٣١ تم النظر بعين الاعتبار "القضاء على الوضع أحادي الجانب للأفلام الفنية الروائية" في مصنع لينينغراد. هيَّأت القرارات الأبريلية عن إعادة هيكلة المنظمات الأدبية والفنية في عام ١٩٣٢ كلمة الواقعية الاشتراكية بأسلوب الفنانين السوفييتيين الأوحد، ولكن بالنسبة للفيلم الروائي الطويل ثبت أن ذلك كان مفيداً، إذ أعاده إلى مكانه الصحيح.

بالنسبة لمسكفين كان عام ١٩٣١ فترة راحة: فهو كمصور سينمائي هرب من التصوير التوجيهي. كتب كوزينتسف وتراوبيرغ سيناريو جديداً، وصور هو وشميدتهوف فيلم "غايل، موسكاو!". فيلم صامت عن مساعدة بحارتنا لعمال الميناء المضربين في ألمانيا كان "متوسطاً" بالمعنى الحقيقي، لم يتطلب جهداً كبيراً من مسكفين، كما أنه لم يترك أثراً في الفن السينمائي. إلى جانب ذلك، عندما أصبح الفيلم جاهزاً تقريباً، قرر جعله صوتياً، لذلك أعيد تصوير أكثر من نصفه. عهد مسكفين بذلك إلى مساعده. أما هو فقد بدأ بدافع الفضول لكل ما هو جديد تصوير فيلم "هوباك" القصير للمخرج الفريد التجريبي والفنان م. م. تسيخانوفسكي، الذي أنتج بنجاح رسوماً متحركة بعنوان "بريد". للأسف، فإنه لم يتم الاحتفاظ بفيلمي "هوباك" و"غايل، موسكاو!".

إن تصوير كلا الفيلمين سار من دون بذل الكثير من الجهد، ولكن فترة راحة مسكفين في السينما لم تكن فترة راحة في حياة روحية مكثفة. كان تأثير "الانكسار الكبير" على الموجة المثقفة الحاصلة في العشرينيات للصعود الرومانسي والاعتقاد الطوباوي في الثورة العالمية تأثيراً خاصاً. بعد أن أدرك العديد من المفكرين غير واقعية أوهام العقد الثاني، وصلوا إلى الفكرة التي أدلى بها بوريس باسترناك في عام ١٩٢٥: "... وعاد إلى الاشتراكية محتواها الأخلاقي الأوسع الذي غطّي بحمى القواعد الأساسية". ثم سماها

كوزينتسف لاحقاً طوباوية العقد الثالث، والتي انتهت في عام ١٩٣٧. لكن في بداية الثلاثينيات كان قد نما توتر: في نهاية العام ١٩٣٠ كانت عملية الحزب الصناعي قد انتهت، وفي يناير ١٩٣١ بدأ نقاش "العدو الطبقي على الجبهة التاريخية" في أكاديمية العلوم؛ وكان الأعداء المعلن عنهم هم س. ف. بلاتونوف، ي. في. تارليه وآخرين من أبرز المؤرخين.

"عام حاسم" للكسر الكبير "المزهر بالكرز" ... ها هي أيضاً كلمات من القصائد كتبت خلال تلك السنوات – أول ثلاثة سطور من موشحات ثلاثة من "الكفالة" للشاعر و. ف. بيرغولتس: "لا يزال لدينا ثلاثة صناديق للفراق... لايزال لدينا، بلا قياس، حزن ... الحياة رائعة، والعالم لا يخيف أبداً...". كشخص حساس، شعر مسكفين جيداً أن السنة "رائعة"، وأنه تنتظرنا في المستقبل "ثلاثة صناديق من الفراق" و "حزن - بلا قياس"

إنه لم يشارك في النقاشات الساخنة التي نشأت في إجتماعات الأصدقاء. كان هناك العديد من الأسباب: جولة مسرح ماير هولد، وإنشاء تعاونيات عمال خاصة، وفيلم يا.إم. بوسيلسكي "١٣ يوماً" عن عملية الحزب الصناعي (الذي تقدم بفارق كبير على الأفلام الروائية من حيث عدد المشاهدين)، والخطوات الأولى لموسيقى الجاز لأوتيوسوفا... صمت مسكفين، لكنه استمع باهتمام مراقباً المتناقشين، ومقيّماً لنفسه مدى حقيقتهم، ودارساً لهم أنفسهم. اتسعت دائرة معارفه، وإلى الدائرة الصغيرة من الأصدقاء المقربين (ميخائيلوف، شبيس، إينيس، ميلمان)، أضيفت دائرة أكثر اتساعاً من الأصدقاء والمعارف - من السينما (فولك، شوستاكوفيتش، بليمان، الأخوة فاسيلييف)، ومن المهندسين والمعماريين. كان المهندسون بالأساس أصدقاء سيميونوف، والذي كان اندريه يزوره في بعض الأحيان. وينبغي أيضا ذكر آ. ب. فاسينكا مصمم الأفكار الذي اهتم به مسكفين كثيراً؛ كان غاردانوف هو من عرفهما على بعض.

أما المهندسون المعماريون فقد أتت بهم الشقة الجديدة. في أوائل عام ١٩٣١ إنتقل مسكفين إلى منزل في شارع الفجر الأحمر (كراسنيخ زور)،

والتي صممت على مخطط ي. آ. ليفنسون الذي سكن هناك أيضاً، وتعرف على الساكنين كافة، وبدأ دعوة بعضهم إليه بمن فيهم مسكفين. من جملة أصدقائه المهندسون المعماريون، أبدى مسكفين إهتماماً بالمهندس ي. ي. فومين فكانا من المقربين لبعضهما. قال إيغور إيفانوفيتش لي في عام ١٩٨١،: "ما هو الملفت للنظر؟، صمت، أو حتى انغلاق. عادة ما يكون صامتاً إذا اجتمع أكثر من ثلاثة أشخاص، ولكنه، وإذا ما بقينا وحدنا، تحدث بالكثير من المواضيع المثيرة للاهتمام، وفي المقام الأول عن المواضيع التقنية".

لقد ظهر مسكفين في شقته الكبيرة والمشرفة على الطابق العلوي مع كلبته الألمانية التي كان اسمها هيكسا (لقد سماها عندما عاش لفترة وجيزة في شارع جوكوفسكي بعدما ترك الغرفة التي في شارع ستريميانايا لصديقه شبيس). ومن الشرفة حيث جهز مكاناً للنباتات كان يُرى منظر الجزر الخضراء التي كانت تذكره بحدائق تسارسكويه سيلو. لقد وضع في إحدى الغرف طاولة عليها ملازم، وآلة حفر (وأما بعد الحرب فمخرطة جميلة وكبيرة جداً بالمقارنة مع الطابق الخامس). وقد زين الغرف بإيقونات رموز ملونة منغولية كان غولوفنيا قد اشتراها له في منغوليا من المكان الذي صور فيه فيلم "أحفاد جنكيز خان"، وبمطبوعات صينية ويابانية وتماثيل بوذا الخشبية والبرونزية والخزفية، وبالأصنام الصينية واليابانية التي كان يبحث بجد عنها في السوق ومحلات التحف.

إن إهتمامه بالشرق لم يمت، حتى إنه أصاب الأصدقاء بهذه العدوى. لقد ذهبوا إلى القرية القديمة حيث بنى المهندس المعماري جي. في. بارانوفسكي مزاراً لبوذا، وأضاف إلى شرائع فن العمارة التيبيتية شيئاً من ميزات الفن الحديث الشمالي. وقتها كان المعبد تحت الخدمة، وكانوا يحضرون فيه الصلوات. كانوا يذهبون إلى الحفلات الموسيقية التي هي ذات صلة بالشرق؛ ففي العام ١٩٣١ أقيمت حفلات موسيقية للملحن وقائد الأوركسترا الياباني خ. كانوي وطالبة ك. يا. غوليزوفسكي الصينية سيلفيا تشان. لكن الانطباعات الأكثر نصوعاً عن الفن الشرقي بقيت من جولات مسرح "كابوكي" في عام ١٩٢٨.

لم يتغيبوا عن الحفلات الموسيقية والعروض الأخرى المثيرة للإهتمام. في نهاية ١٩٣١ وصل إلى لينينغراد مسرح ماير هولد، ومرة أخرى شاهدوا البرنامج كاملاً. وأخذ غاردانوف الذي صادق و. ب. مونغالوفا، ب. آ. غوسيف، و ف. في. لوبوخوف، أخذهم إلى رقص الباليه. ذهبوا مجموعات إلى المعارض، في نهاية العقد الثاني وبداية العقد الثالث تعرفوا على مجموعات مهمة لمحبي التجميع، الذين شاء القدر أن يجتمعوا في منزل على ضفة جوريس (تدعى الآن ضفة كوتوزوف). هنا في الشقة الكبيرة "السانكت بطرسبرورغية" ذات النوافذ العالية على نهر النيفا هناك حيث يجري عريضاً وينقسم إلى نيفا الكبير ونيفا الصغير عاشت راشيل ميلمان وزوجها فريدريك إدواردوفيتش كريمر الرجل الأكثر إثارة للاهتمام، من هواة التجميع والقارئ. لقد تعرف على غوركي قبل الثورة، وحافظ في بيته على روح الوسط الغوركيّ.

وكان مركز ما جمعه بروتريه صورة حية لكريمير الذي رسمه جولوفان والذي أهداه غوركي لكوستوديف. وحوله سوموف، شاغال، غريغورييف، سودييكين، تشوبياتوف، بوني، كاريف. وكانوا تقريباً على معرفة بكل هؤلاء الفنانين أصحاب اللوحات، والعديد من الفنانين أتى إلى المنزل. كثيراً ما جلس تحت البروتريه الرائع لشكلوفسكي في شبابه من رسم يو. ب. أنينكوف على كرسي فيكتور بورسيوفيتش، الذي كان صديقاً كبيراً للمنزل. كان هنا تينيانوف وكافيرين وميخويلس وليليا بريك وإلزا تريوليت وفالنتينا خوسافيتش وألتمان وفيريسكي. صاحبة المنزل سيدة مرحة ذكية "مثيرة"، أحضرت شركة إنتاجها السينمائية إليه، وظهر على إثر ذلك كوزينتسف وتراوبيرغ وبليمان وفاسيلييف. لقد أتى آيزنشتاين إلى منزل الضفة. وبعد عودته من خلف المحيط أهدى راشيل وفريدريك مجلداً كبيراً من اللقطات الفوتوغرافية للملحمة المكسيكية التي لم تكتمل. درسها مسكفين بعناية. من الصعب تحديد ما كان أكثر جذباً له، أهو التكوين البياني لتيسيه أم الثقافة الغريبة في المكسيك: الأهرامات، ومنحوتات الأزتيك المذهلة، شكل وجوه ذريتهم المبرمة التي صورت في هذا المجلد مع تعبيرية كبيرة.

كثيراً ما ظهر جيران البيت في شقة الترحيب على الطابق الثالث مع ضيوفهم. كانت راشيل أيضاً تذهب بأصدقائها إلى جيرانها. هكذا تعرف مسكفين على أخماتوفا، فهي كانت تزور عائلة ريباكوف الذين عاشوا فوقه بطابق واحد، وعلى فيدين صديق الكاتب م. آ. سيرجييف الذي عاش تحته بطابق واحد. أحب مسكفين مشاهدة مجموعات سيرغيفا الإثنوغرافية التي تم جمعها في الشمال الأقصى والشرق الأقصى. أما مجموعة ريباكوف الهائلة، فكان للكثير من المتاحف أن يحسدوها: لوحات تشكيلية ورسومات بيانية لفنانين روس منذ القرن الثامن عشر حتى أوائل القرن العشرين، وإيقونات، ومجموعة متكاملة تقريباً من الخزف الروسي. وكان في المنزل مجموعة نخبوية لعائلة غلازونوف الذين عرفهم مسكفين منذ الطفولة.

ما الذي أعطته إياه معرفته بهواة التجميع؟ لقد أعطته فرصة مراقبة الناس المثيرين للاهتمام، والأهم من ذلك، دراسة فن أوائل القرن العشرين الذي تمثل بشكل سيء في المتاحف. لقد كان يعرف سابقاً أعمال دوبوجينسكي (إذ أنها كانت عند ميخائيلوف)، ولكن كمجموعة متكاملة مثل التي عند ريباكوف لن يستطيع أن يرى في أي مكان آخر. ترك هذا علامة في فيلم "شباب مكسيم". كان عند كريميير لوحات كبيرة معلقة للفنان ل. ت. تشوبياتوف: لوحة الطبيعة الصامتة التي تذكر بأستاذه بيتروف فودكين (البرتقالة الذهبية على خلفية حمراء دموية)، ولوحة طائر النحام الوردي المرتفع فوق الجبال والمروج الخضراء، والبحر. عندما نظرت إلى هذه اللوحات المألوفة لدى مسكفين، أعاد اللون الذهبي على اللون الأحمر مشهد "ايفان الرهيب" الملون إلى ذهني، والتمازج المدهش لألوان الوردي والأخضر والأرجواني البني هي بحث لوني في فيلم "فجر على نيمان". وقد أعطى بيت راشيل و فريدريك (هكذا دعاه الأصدقاء) مسكفين نبضاً جديداً في الأعمال وحمّله عميقاً في جو ثقافي بطرسبورغي لينينغرادي خاص. كانت طبيعة هذا المكان الذي هو من أحد أجمل الأماكن في المدينة طبيعة سانت بطرسبرغية فريدة من نوعها. بدءاً بفصل الربيع، وخصوصاً في الليالي البيض، انتهى مساء كل يوم مع خروج الجميع الى الشرفة ووقوفهم مدة طويلة مذهولين من جمال النهر، والمباني والمدينة. أحد ما قرأ للشاعر بلوك: "شهر الليالي البيض تسبح الحمراء في الزرقاء. يتمشى جمال سريّ، ينعكس في النيفا".

كان مسكفين يستمع إلى الشعر الذي كتب قبل ثلاثين عاماً من سنة ولادته. كان جدياً، ويصمت. وعلى كلمات ضيف يحضر هذا لأول مرة على الشرفة: "كم هو رائع. أليس كذلك؟" كان يرد بكآبة بشيء ما مثل: "ليس هنالك شيء مميز."... إلا أنه ليس أسوأ، وربما أفضل، من أي شخص آخر كان يشعر الجمال، وكان هذا الضيف المولع بالفن بتفان بالنسبة له مصدر فضول، فناناً كان أم ممثلاً، كاتباً أم محامياً. لكنه كان قد تدرب على نمط سلوك، وتعود على ذلك، وأحياناً كان يخبئ المشاعر والرغبات الخاصة به "متمسكاً بالطابع"، أو بتعبير أدق، "بالقناع".

إلا أنه كان مع الأصدقاء مرحاً، وبسعادة كان يشاركهم اللعب والأحاجي. قالت راشيل ماركوفنا إنه كان في المنزل زوج من قفازات الملاكمة قد أحضرت من إنكلترا، ويوماً ما بدأ مسكفين وشبيس الملاكمة: "وقد لعبا بشكل جدي، ولكن كان الشيء الأهم هو الوقوف على الحوض، لكي يعصرا على نفسيهما الإسفنج، ويمسحا به. صاح اندريه بفرح عندما كنت أنشف عرقه بمنشفة: "هيا، اعملي، اعملي". بوريس فاسيليفيتش كان خجولاً بعض الشيء، أما هو، فيا إلهي!.. لقد كانوا أناساً مثيرين جداً للاهتمام، وكانوا سعداء جداً بصداقتي لهم". وكانت حكمت المباراة المرتجلة صحافية من موسكو، بيرا أتاشيفا الصغيرة المرحة. التقى بها مسكفين أثناء تصوير فيلم "بابل الجديدة": حيث كتبت تقريراً، وفي الوقت نفسه شاركت في تمثيل مرحلة البيع. كتب لها آيزنشتاين، كونها صديقة وفية ومن أقرب المساعدين له، رسالته الأخيرة في حياته. سيكون هذا بعد مرور ثلاثين عاماً ...

في فيلم "غيل، موسكاو!" شارك الدراماتيكي الشهير آ. ن. أفينوغينوف للمرة الأولى والأخيرة كممثل سينمائي. في السنة ١٩٣٢ كتب في يومياته: "نمط سلوكي، محادثة، نظرة. المصور مسكفين صامت – في اليوم يقول ثلاث عبارات - هذا أسلوب، كان يُخاف منه ويُحترم". أبقى أفينوفينوف عينه على مسكفين، وقد أعجبه حقيقة أن الناس "تخاف منه وتحترمه". ولكن السبب في ذلك، بطبيعة الحال، ليس الصمت فقط.

تحت إشراف مسكفين

لقد خرجنا منذ فترة طويلة من عصر النهضة (كم هذا مؤسف!)، والآن، لم يعد يمارس نظام تربية الشباب حول المحترف.

سيرجي آيزنشتاين

كتب آيزنشتاين هذا في عام ١٩٤٦، استناداً إلى خبرة معهد فجيك السينمائي، المكان الذي حاول فيه تنفيذ نظام تعليم المخرجين، ولكن، ولأسباب مختلفة لم يتحقق هذا. تحقق ذلك لمسكفين، ويرجع ذلك جزئياً بسبب أن تدريب المصورين في العديد من الأمور مختلف، وهنا خيط آخر يربطه بعصر النهضة، مع ليوناردو. وبالفعل في العشرينيات أصبح هو مدرس، محترف، على الرغم من أنه رسمياً لم يدرس أبداً في أي زمان ولا في أي مكان (باستثناء بضع جلسات على أو عن جهاز التصوير السينمائي في ورشة فيكس السينمائية). وتماماً في عام ١٩٣١ أنتج فيلم، استطاع مصوره تسمية مسكفين مدرساً.

كان مسكفين يساعد الآخرين منذ أن بدأ يصور، كما كان الحال مع ميخائيلوف. لكنه عرف الكثير عن طريق ميخائيلوف، لذا فهنا كان التعلم متبادل. المسألة مختلفة عند الشباب الذين كانوا يقومون بالخطوات الأولى نحو مهنة التصوير. حرص مسكفين على الجميع وكما تذكر المصور يوجين شابيرو، "إذا بدا لاندريه نكولايفيتش على شاب ولو أي شيء يثير الاهتمام شيئاً ما، وجد هذا الشاب نفسه تحت رقابة غير مباشرة، ولكن بدون تأمر ولا فرض". اهتم مسكفين على الخصوص بطلاب وخريجي المعهد السينمائي ومعهد موسكو الحكومي السينماتوغرافي (جي. تي، كيه)، الذين امتلكوا ولو تحضيراً بدائياً. فلاحظ خريج معهد (جي. تي، كيه) باول باسيبكين، فدعاه إلى العمل كمصور ثان في فيلم "غيل، موسكاو!" في الوقت الذي تمت فيه إحداث هذه المهمة في التصوير. كان

رجلاً خجولاً مع نظارات، يبدو على غرار معلم في منطقة ريفية، وكان مثابراً، ذا ذوق سليم. أمنه مسكفين بتكليف إعادة التصوير، ووضع اسمه في تيترات الفيلم بجوار اسمه، مما مهد الطريق للعمل المستقل. إلا أن باسيبكين قد فضّل الإستمرار في العمل مع مسكفين كمصور ثان. وفي ١٩٣٦ أقنعه مسكفين بتصوير فيلم "لينا والعنب". توفي باسيبكين في عام ١٩٤٢ أثناء حصار لينينغراد. كان مسكفين مولعاً جداً بهذا الإنسان الموهوب المتواضع الدؤوب.

وقع تحت مراقبة مسكفين طالبان من المعهد السينمائي لا يشابهان بعضهما بعضاً أناتولي نازاروف البطيء والحذر، وشابيرو المزاجي المتسرع. ومنذ عام ١٩٢٧، وبالتزامن مع دروسهم كانا يعملان في مختبر المصنع، كما وشاركا في إظهار شريط فيلم "بابل الجديدة" المصور وطباعة نسخ منه. من تلقاء نفسه، تعرف مسكفين على صور شابيرو الفوتوغرافية، ولم يطلب منه الصور المطبوعة، بل والسالب (النيجاتيف)، في النتيجة نقله من مهمة عامل إظهار إلى مساعد مصور. لم يكن تحقيق هذا أمراً سهلاً، فعدد عمال الإظهار لم يكن كافياً. بحلول نهاية المعهد عمل شابيرو كمصور ثان مع في. ي. سيميرتسوف. ولم يدع مسكفين نازاروف بعيداً عن أنظاره. ففي عام ١٩٢٩ دعاه للعمل كمساعد في فيلم "وحيدة". عمل نازاروف على التصوير التجريبي، وبعد ذلك تم نقله للخدمة العسكرية. وعندما عاد كان فريق العمل في ألتاي، وبناءً على نصيحة مسكفين قبل به بيلياييف للعمل في فيلمه.

لم يُعهد لمسكفين رعاية المصورين المستقبليين، أو مراقبتهم في عملهم، ولا أن يوصي زملاءه، أو أن يركض من مكتب إلى مكتب لبناء مصيرهم. كان هذا تأثير الروح، واجب الأقدمية (على الرغم من إنه أكبر من نزاروف بخمس سنوات ومن شابيرو بست فقط). لقد سعى كل صباح إلى مشاهدة مواد مصورة في قاعة أو. تي. كيه. التي تمت معالجتها في المختبر لليوم الفائت، بما في ذلك المواد التوثيقية. أعطت ملاحظاته المقتضبة الكثير للمصورين، وليس للحديثين منهم فقط. لاحقاً أصبح للتوثيق استوديو سينمائي مستقل، ولكن مصوريه تذكروا دروس مسكفين: فكما كانت أفلامه، كان لها تأثير مباشر على الأسلوب الوثائقي البصري (قال لي ذلك من أقدم الموثقين، آ. ل. بوغوروف، و س. ن. فومين، و ي. ب. خميلنيتسكي الذي أدار السينما الوثائقية لعدة سنوات). حتى إنه إلى بداية الثلاثينيات

اجتُذب إلى التصوير الوثائقي المهم. ووافق فوراً على تصوير مؤتمر الحزب في قصر تافريتشيسكي: كان هذا التصوير من أوائل التصوير الصوتي الخارجي، وكان مسكفين يتابع باهتمام أعمال فولك وزملائه. وكانت مهمة إنارة الصالة الضخمة ليست مهمة صعبة بقدر ما هي جانبة. لم يشك مسكفين في أنه قريباً سوف يصور هذه الصالة في فيلم "عودة مكسيم".

عندما كان مسكفين يراقب المهيئين لمهمة التصوير، ويتعرف على قدراتهم، ويساعدهم في كل شيء، كان يتخذ أحياناً قرارات حاسمة خاصة دون أن يسأل حتى عن آرائهم. كذلك دون أن يقول أي شيء لغوردانوف الذي بعد التخرج من المعهد بسنة تقريباً كانت لقمة عيشه تعتمد على أعمال عابرة، أقنع مسكفين بتروف (غوردانوف) بأن يدعوه إلى فيلم "عنوان لينين". تذكر غوردانوف في حزيران ١٩٢٨ في وقت متأخر من الليل أمام منزله في ديتسكوييه سيلو أتى مسكفين، وبصفارته المعتادة استدعاه إلى الشباك و"بطريقة التعبير الخاصة به في ذلك الوقت أعرب: "تستطيع أن تكون غداً في الأستوديو السينمائي تمام العاشرة صباحاً لتصوير عمل لبيتروف".

ومع كل النواقص النموذجية نسبة لعمل أول، إلا أن فيلم "عنوان لينين" أظهر أن هناك مصوراً آخر يمتلك ثقافة بصرية حقيقية. فيلم بتروف وغوردانوف الثاني "فريتز باور" أكد النجاح – حيث ذكره بيوتروفسكي مع فيلم "بابل الجديدة" وفيلم جي. ك. مارتوف "جبال ذهبية" على أن هذه الأفلام هي ذروة الفترة الأولى من تطور المدرسة اللينينغرادية التصويرية. دور مسكفين في هذا عظيم: بمعرفته كلٍ من بتروف وغوردانوف أدرك أنهما يكملان بعضهما بعضاً. ولكنه لم يكن معلماً لغوردانوف.

وقف شابيرو على طريق جادة مستقلة فصار أول طالب لمسكفين. وكان مسكفين له، في أول فيلم له، مدرساً حقيقياً مع طريقة التدريس الخاصة به. بدأ ذلك مع تدخل جديد في مصير شابيرو: أوقفه مسكفين في الممر، وبصمت أخذه إلى نائب المدير وقال: {إن هذا المواطن هو من سيصور عمل "رجل من السجن"}. رفض شابيرو ما عرض عليه على حين غرة، فأجاب مسكفين على ذلك: "لم يسألك أحد". قال شابيرو أن ليس لديه جهاز تصوير سينمائي. مسكفين:

"سوف أعطيك خاصتي. وعلى العموم سوف أكون مراقباً له". إن الكلمات عن جهاز التصوير ليست مجرد عبارة جميلة: إذ التصقت الكاميرات بالمصورين اسمياً، كانت الكاميرا "ديبري إل" الحديثة وقتها أداة الحسد العام، وقد أرسلت من قبل شركة خصيصاً لمسكفين بعد عرض "D.V.S." في فرنسا.

ذهب المصور الشاب في رحلة استكشافية إلى أرمافير. أما مسكفين فشاهد المواد المصورة في لينينغراد وكتب رسائل قصيرة لافتاً النظر إلى الأخطاء فقط، وهذه سمة مهمة من سمات أسلوب تدريسه. بعد ذلك، في طريقه إلى أوديسا مر على أرمافير (من أجل العدالة أذكر أنه ليس من أجل شابير وحده: فمساعدة المخرج في فيلم "رجل من السجن" كانت ناديجدا نيكلايفنا كوشيفيروفا، زوجة مسكفين المقبلة)، وشاهد مع شابيرو كل المادة المصورة، وأشار مرة أخرى إلى الأخطاء. وتساءل قبل أن يغادر: "هل من الصعب عليك أخذ عدسة وعدد من المرشحات إلى لينينغراد؟" - "بالطبع، لايصعب، اندريه نكلايفيتش". - "شكراً لك". كانت نوعية السلبيات المستخدمة هي تلك التي لا يمكن التصوير الخارجي عليها بدون مرشحات لونية. كان لدى مسكفين مجموعة كبيرة منها، أما لدى المبتدئ شابيرو فلم يكن تقريباً. تذكر شابيرو: "وهو في الأساس قد ترك لي المرشحات ببساطة من أجل العمل، ولكن شكلياً بدا الأمر كي لا ينبغي لي أن أقول شكراً له، وإنما هو لي". ظهرت شخصية مسكفين في هذا واضحة وضوحاً لا يمكن أن يكون هناك أكثر منه.

نال عمل شابيرو تقريراً جيداً، لم يكن سبب النجاح مجرد الموهبة والتدريب الذي تلقاه في الكلية وعند سيمبيرتسف، بل ومراقبة مسكفين "غير العنيفة" أيضاً. وعندما أخذ مسكفين الشاب المبتدئ تحت المراقبة، اعتبر نفسه مسؤولاً عنه. لقد تمثل هذا في حياة شابيرو أكثر من مرة. كان عام ١٩٣١ عاماً صعباً، تم تصوير عدد قليل من الأفلام بسبب سلسلة تعقيدات السياسة ومشاكل الشريط الخام (خفض الاستيراد، وبدأ للتو تقطع إنتاج أول مصنع للشريط الخام السوفييتي). ووقع شابيرو في مشكلة تقليص عدد العمال. دعاه مسكفين إليه فوراً: "لقد بعثك إلى تبليسي (مدينة في إستونيا)، ستصور مع تشياوريلي".

دعا شابيرو مساعدة مسكفين للشباب "غير أنانية على الإطلاق ولا تقدر بثمن". كلام دقيق جداً، ويشرح لماذا كانوا "يحترمون ويخشون" مسكفين.

"رحلة في إتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية - الإتحاد السوفييتي"

عمل مسكفين بمتعة في الطبيعة.

ليونيد تراوبيرغ

وأثناء تصوير فيلم "وحيدة"، قدم كوزينتسف وترابيرغ في يناير كانون الثاني من عام ١٩٣٠ طلباً! لتصوير فيلم من ثلاثة أجزاء باسم "البلشفي". لقد تطلب التحضير لها سنوات عدة لذا قررا العمل على فيلم بشكل متواز مع أحد مشاريع الخطط الخمسية. وكان هذا مفيداً حتى للفيلم "البلشفي": كان على الثلاثية الانتهاء بمشاركة البطل في عملية التصنيع. ذهب المخرجان إلى ورشات البناء، وسريعاً ما عثرا على قصة - تحوُّل تعاونية فلاحية إلى فريق من البنائين. كتبا أجزاء السيناريو الأولى بسرعة، ولكن، وحسب كلمات كوزينتسف، "نتج كل شيء بشكل مأساوي جداً، وقاتم" (والذي من السهل فهمه في حال تذكر ذلك الوقت – عام ١٩٣١). ثم جاءت "وتيرة" ن. ف. بوغودينا؛ لقد أدهشهم أن "الشخصيات التي دعاها إلى حياة البناء والتغير الذي لم يسبق له مثيل، كانوا يتحدثون بلسانهم شخصياً". بناءً على طلبهم، كتب بوغودين نصٌ كوميديا سوداء "رحلة في الإتحاد السوفياتي" محافظاً لهم على المؤامرة التي اقترحوها (ولّد الاسم لاحقاً أسطورة عن فيلم ترويجي بتكليف من شركة إنتوريست "Интурист"). ووضح معنى الاسم ي. ب. غارين، الذي لعب دور العامل: "... وكأنها رحلة نفسية لشخصيات رجولية روسية تبدأ من تشابك عصر التحصين وتمر خلال العبودية البدائية تقريباً إلى إن تصل إلى قمة الوجود الجماعي السوفييتي".

إقترح بوغودين دور عريف تعاونية مهاتوف الأكبر م. مسكفين، إلا أنه لم يستطع التصوير وأوصى بابن خاله م. م. تارخانوف. كان في المجموعة إثنان مسكفينيان. "لسبب ما أمتعنا جميعاً الفرق الواضح في شخصيتيهما - تذكر تراوبيرغ - اندريه مسكفين كان واضحاً قليل الكلام، عابساً عن عمد، وقحاً في بعض الأحيان، إلا أن الشيء الذي لم يخدع أحد – كان الجميع يعرفون أن هذا الرجل ذا القلب الرائع، زميل ممتاز، وبالموهبة هو يتجاوز، ربما، كل واحد منا. أما ميخائيل ميخائيلوفيتش فلمَّنا حوله... ببساطته وابتهاجه". وعلى الرغم من الاختلاف في الشخصية (وليس الظاهر منها فقط)، فقد أصبحا صديقين. لم تكن الأسماء المتوافقة من قبيل الصدفة، قال جي. ن. مسكفين: "لقد جلسا مرة سوية، حينها سأل تارخاتوف - ألا وجود لقرابة بيننا؟ لقد نصبا هذا خلال أسبوع كما أعتقد، ووجدا أن هناك رابطاً ما بينهما، أغصاناً ما، تؤدى إلى جذع مشترك". وعندما ولد لاحقاً إبن لاندريه، أعلن تارخانوف بأنه ابن شقيقه. وعندما كان يأتي إلى لينينغراد كان لا بد من أن يظهر في شارع كيروف (هكذا أصبح اسم شارع الفجر الأحمر بعد ديسمبر عام ١٩٣٤) ويستضيف عند مسكفين، وأحياناً كان يقيم عنده عوضاً عن الفندق.

وعد الفيلم أن يكون ممتعاً، والضمان كان سيناريو بوغودين، وأسماء ممثلين مثل تارخانوف، بابانوف، غارين، كايوكوف، تشيركوف، إضافة إلى ذلك الإرتفاع الذي تعهد به المخرجان بقرارهما خلق كوميديا سوداء على مستوى جديد، مع الأخذ بعين الاعتبار إمكانيات الصوت. وبدأ تصوير الفيلم في شهر يوليو من عام ١٩٣٢ في ماريوبول. سمحت شمس الجنوب بالعمل بشكل دقيق وسريع ومرح، سمحت لمسكفين بأن يقوم بتجارب مع أنواع مختلفة من العواكس لإنارة الظلال. لقد استخدم قماشاً مطلياً بدهان الألومنيوم (إذ وضعه تحت أقدام الممثلين، فإذا به ينير الوجوه بلين)، وأطباقاً صغيرة من الألومنيوم لإنارة العيون في اللقطات الضيقة. كما وجرب شد قماش شافٍ رقيق (تول) على المرايا. كانت النتائج ممتازة – لقد قال هذا كل من رأى مادة الفيلم. وها هو تقررير غارين: "إن المشاهدات الأولى للمادة أعطتنا

أجنحة. هنا تعرفت بتجرد على المحترف الشاعري اندريه مسكفين. لقد ابتكر طريقة تصوير خاصة لا تشبه أبداً الأعمال السابقة، فكانت بيانية نبيلة، واضحة ومختصرة. كانت لقطاته الرشيقة دقيقة وشاعرية معاً".

كتب تراوبيرغ متذكراً الفيلم: "عمل مسكفين بمتعة في الطبيعة" – واصلت هذه الكلمات توافق الرأي عن مسكفين، على أنه "خبير أستوديو". هكذا سمي باستمرار، على الرغم من التصوير البارع للطبيعة في فيلم "الأخ الأصغر"، وفيلم "وحيدة" وقبل ذلك في فيلم "العجلة العينة" (أصبح هذا فيما بعد أسطورة، ودعمت بفيلم "إيفان الرهيب"حيث قام بالتصوير في الأستوديو فقط). كان يفضل الأستوديو لمجرد أن الطقس في الطبيعة يؤثر في كثير من الأحيان على وتيرة التصوير. بحكم طبيعته، وتجربة المرحلة الفيكسية أحب التصوير بسرعة، سمح الطقس الجيد بتصوير "الرحلة" دفعة واحدة. ولكن فجأة نشأ انقطاع، ما أوقف التصوير نهائياً. كان هذا ذنب الصوت.

حينها لم تكن عملية تسجيل الصوت بعد الانتهاء من التصوير معروفة، بل كانت تتم بشكل متزامن، في وقت واحد مع التصوير. كان على فولك أن يذهب إلى بعثة مع جهاز التصوير الجديد م. في. 2 (MB-2)، وهو ما يعني "مسكفين وفولك معاً" إذ أن اهتمام مسكفين بالعمل الصوتي لم يكن فضولاً أو خمولاً. وسرعان ما اكتشف نقاط ضعف آلة شورين. "قال مسكفين – كما تذكر فولك – بصفته فنياً جيداً: أول شيء يجب فعله هو زنار (شريط) مطاطي متقن. لقد جلسنا ورسمنا مخططاً تقريبياً. كما وساعدنا إخوته". عمل مسكفين على تصميم الجزء الميكانيكي، سيمون وجريجوري صنعا عندهما في المصنع اعتماداً على رسومه أجزاء مطابقة تماماً، أدخل فولك تحسينات على الجزء الكهربائي. في بدايات عام ١٩٣٢ أصبح أفضل جهاز مسجل للصوت في ذلك الوقت جاهزاً.

غادرت المجموعة أدراجها، أبقي على فولك لمدة أسبوع آخر - للمساعدة في فيلم "الملاقي": إذ تم تصويره في حالة هستيرية سريعة بمناسبة السنة الخامسة عشرة لحركة أكتوبر، عقد عليه المصنع السينمائي والإدارة الجديدة لصناعة السينما كل الآمال. بعد هذا ألصقوا فولك تماماً بفيلم

"الملاقي"، حضر إلى ماريوبول مهندس الصوت عديم الخبرة مع جهاز تسجيل يتعطل في كثير من الأحيان ما يؤدي إلى التأخير. فأرسل المخرجان برقيات غضب إلى المصنع، سافر تراوبيرغ إلى موسكو لتقديم شكوى، إلا أنهم لم يعفوا فولك من مهمته، كما أن الوقت قد حان لعودة الممثلين إلى المسرح. عادوا إلى ديارهم غير متمين نصف ما خطط لتصويره حتى. ثم أغلق العمل على الفيلم، إلا أن المخرجين لم يحتجا. أوضح كوزنيتسف الأمر بهذه الطريقة: "إن الوقت قد تغير". إن نفس الفكرة تبدو عند تراوبيرغ: "لقد كان وقت التحول – وصعوبة الانتقال من الصامت إلى الصوتي، تشاجرنا، وألقينا الحجج كل على الآخر - كوزينتسف، إينيس، تارخانوف، غارين، تشيركوف، أنا، حتى مسكفين الصامت". حتى مسكفين... إن التحول في السينما قد عنى أيضاً تغييرات هامة في فن التصوير السينمائي.

مدرسة التصوير اللينينغرادية

إن مدرسة مصوري لينينغراد قوية، ويمكن بحق أن يطلق عليها اسم "مسكفينية"...

سيرجي يوتكيفيتش

تشاجروا في مجموعة فيلم "رحلة في الإتحاد السوفييتي" وفي مجموعات أخرى وفي أروقة المصنع السينمائي على مناقشات الأفلام. كان المصورون نشطين بصورة خاصة: أقيم في أبريل عام ١٩٣٣ مؤتمر للمصورين في موسكو، وفي حزيران أقيم في لينينغراد. بدأت المعلومات عن نتائج مؤتمر موسكو بتساءل "هل المصور السينمائي هو عامل خلاق؟" وفي لينينغراد أيضاً تحدثوا عن الإنتاج ("على سؤال المجلة "ماذا ننتظر من هذا المؤتمر؟" أجاب مسكفين باقتضاب: علاقة معقولة لشركة الإنتاج مع المصور والمصور مع شركة الإنتاج")، ولكن اللهجة العامة كانت مختلفة، فالجدال سار حول التغييرات في الفن، وأما عن أن المصور - عامل خلاق، فلم يكن هناك أي شك بهذا. لماذا في موسكو حصراً، حيث كان يعمل تيسيه وغولوفنيا وكانا قد حققا بالفعل أول أفلام كوسماتوف، و فيلدمان، وماجيدسون، وكيريلوف، يحتاج حق المصور في الفن إلى إثبات؟ اعتماداً على ملاحظة بليمان الصادقة، ففي مصانع موسكو السينمائية "عمل أشخاص موهوبون كل على حدة، وكل بطريقته الخاصة، من دون الشعور بالحاجة إلى التواصل مع بعضهم البعض". صحيح أن المصور كان "واحد لواحد" مع المخرج، ولكن لم يعتبره كل مخرج كما فعل آيزنشتاين "كعضو حرّ في إتحاد متساوي الاستقلالية الفنية."

كان في لينينغراد طاقم المصنع: كوزينتسف، تراوبيرغ، إرملير، تشيرفياكوف، بيوتروفسكي، مسكفين، ميخائيلوف، بيليايف، إينيس. في نهاية

العقد الثاني تمت إضافة – المخرجين بتروف، زارخي، خيفيتس، جيرازيموف، والمصورين غوردانوف، أوشاكوف، جينتسبورغ، والفنان سوفوروف، والقادمين من موسكو يوتكيفيتش والأخوة فاسيلييف والمصور مارتوف. لقد اتخذوا موقف الجبهة الموحدة بالعلاقة مع ما لم يكن في داخل الطاقم أثناء الجدل بلا هوادة فيما بينهم. وعلى الرغم من كل الخلافات كانت علاماتهم الإبداعية موازية لحجم التطلعات المشتركة بينهم. أصبح جزء من تكوينه مدرسة لينينغرادية للتصوير السينمائي. لقد خلقها مسكفين، لأنه كان "فناناً، يتغذى بوسائله الشخصية التي اكتشفها بنفسه، واثقاً في مدى صلاحيتها، ليس لنفسه فقط، بل وللآخرين، والأهم من ذلك أنها ليست له الآن واليوم، بل وله غداً" (تسفيتايفا). كانت طاقة أساليبه الإبداعية كبيرة لدرجة يفهم منها لماذا هذا التأثير الكبير الظاهر على من يعملون بجانبه.

سميت مدرسة لينينغراد بالمدرسة التشكيلية، المناقضة للبيانية التي توالي مدرسة موسكو. تعريفات مشروطة، وبخاصة فيما يتعلق بسكان موسكو. لم يستطع المصورون الاقتراب من أسلوب آيزنشتاين وتيسيه، ونوعيته البيانية، وتكويناته الخطية: فهو يرتبط مع تجسيد موضوعات "الحزمة الملحمية الكبيرة". في فيلم "نهاية سان بطرسبورغ" اقترب غولوفنيا إلى حد ما من هيكلة تيسيه، إلا أن الأسلوب البصري في أفلامه الأخرى لم يكن بنفس درجة التركيز. لقد بحث عن زوايا حادة، وبنى تكويناً محجماً خطياً مع تفسير "نحتي غائر" من الفضاء. فكانت محاولات دمجه مع "ضوء رامبرانت" غير عضوية. وبمقابل "طريقة ليفيتسكي الخشنة قليلة" (كما حددها غولوفنيا) كانت الظلال المسكفينية المنيرة تمتلك مزايا واضحة، ولكنها لم تناسب التكوين "النحتي الغائر". وهنا تظهر أحد الأسباب التي أدت إلى أزمة غولوفنيا في نهاية العقد الثاني: إنه لم يقم بتصوير فيلم "حادثة بسيطة" مع بودوفكين، فقد جرب حظه في الإخراج. كان المصورون ذوو الخبرة من أمثال ليفيتسكي، سلافينسكي، يرمولوف قد حسنوا كثيراً من أساليبهم، لكنهم ظلوا بعيدين عن بحث مسكفين وتيسيه. وكان التلميذان ليفيتسكي وسلافينسكي في جي. تي. كيه. كثيراً ما امتدا نحو مسكفين. وعلى سبيل المثال، فإن الحل التعبيري للموضوع المأساوي في فيلم "الأشغال

الشاقة" لرايزمان وكوسماتوف كان نتيجة لدراسة كوسماتوف المتأنية لأفلام مسكفين. وبشكل عام، فإن أفضل المصورين في موسكو كانوا يعملون كل على طريقته، لذا لم تكن عندهم مدرسة موحدة.

أما في لينينغراد فقد كانت هناك مدرسة، ولم تكن بسبب تقليد بيليايف وميخائيلوف لمسكفين، وإنما بسبب وجود مبادئ عامة منصوص عليها في مقالاته، ومتجلية بوضوح في فيلم "بابل الجديدة". تقبلها المصورون بطرق مختلفة الاستخدام، واستناداً إلى مهمة الفيلم كان السعي للحصول على ظلال منيرة فاتحة شاعرية في فيلم "فتاة من نهر بعيد" (بيليايف)، غنية بتدرجات الميزان الرمادي في فيلم "كاتيا - ورقة التفاح" وفي كثير من مشاهد فيلم "بيت في الثلج" (ميخائيلوف)، وظلال منيرة تعبيرية مبنية على التباين في فيلمي "باور فريتز" و"الهارب" (غوردانوف) وفيلم "وسيلة نقل النار" (جينزبورغ). وكانت الروح الجماعية للمدرسة قوية لدرجة أن المصور الشاب ن. ن. أوشاكوف (وكان تحت إشراف مسكفين) أقنع المخرج ب. ب. بتروف بيتوف المعارض الشديد لفيكس بتصوير فيلم "قايين وأرتيوم" في الأستوديو، والذي أصبح محصلة عليا للمخرج إلى درجة كبيرة بفضل الظلال المنيرة المستخدمة كحل بصري ممتاز.

على السؤال عن فيم كانت أصول مدرسة لينينغراد، أجاب ميخائيلوف فوراً: "كانت في قدوم أناس ضليعين في الفن منذ البداية... جاء أناس أكثر تثقيفاً من أولئك الذين كانوا في السينما. وهذا محقق فعلاً، على الرغم من أن ثقافة عالية كانت عند العديد من مصوري مدن أخرى. وكان ما يميز اللينينغراديين حقيقة أنهم سانت بطرسبورغيون أيضاً، وممثلو النمط الخاص لفروع الثقافة الروسية. أخماتوفا، شوستاكوفيتش، مرافينسكي إولانوف، تينيانوف، كوزينتسف، أكيموف... لم يولد جميعهم في سان بطرسبورغ، ولكنهم هناك صاروا فنانين، وتوافقت طبيعتهم مع طابع المدينة. كشفت خصوصيته أولانوفا باختصار ودقة بقولها عن مرافينسكي إنه "ضابط نفسه، مليئ داخلياً"، وأن في وسطها اللينينغرادي الذي يحيط بها "كان الجميع يتخاطبون بصيغة الجمع" أنتم" للإحترام" (كيف لا تذكر بذلك فيكس، والتي فيها

عوَّد كوزينتسف ذا الثمانية عشر عاماً الجميع بسهولة على هذا، وألحظ أيضا أن تراوبيرغ كان الأقل "توافقاً" مع لينينغراد). ماذا عن مسكفين؟ إذ أنه "ضابط نفسه، مليئ داخلياً" متوازن كما هو مرافينسكي، شوستاكوفيتش، كوزينتسف، و أولانوفا بنفسها. لقد نشأ وترعرع في تسارسكويه سيلو، الأمر الذي ترك أثراً في تناقضات شخصيته، ولكنه حصل من الطفولة على "حماسية جليلة للفضاء المنتظم بشكل رائع" (هكذا قال فالك عن سانت بطرسبورغ). ومنذ فيلم "العجلة اللعينة" أجبرته المدينة على رعاية وتنظيم الفضاء في اللقطة، والدقة في تقديم التكدير (التحجيم الإطاري)، والإيقاع، علمه السعي لتحقيق التناغم، والتذوق العالي، والصبر، علمه فهم الظلال المنيرة، فهي أيضاً مدينة "فنلندية الشكل، حيث كل شيء مبتل وسلس ومتساو، شاحب ورمادي وضبابي"، كلمات غوغول كما كانت دائماً مبالغة، وكما كانت دائماً ذات معنى عميق.

إن عظمة التوحد المعماري لسانت بطرسبورغ لم تحجَّم، بل على العكس، قامت برفع مستوى كل ما يسمى الآن بازدراء ودون تحفظ "المباني المتكتلة". إن المهندس المعماري السانت بطرسبورغي بتصميم منازل مربِحة أو مباني المصانع، رأى في ذاته فناناً في أعلى مغزى. في هذا أيضاً درس المدينة المهم للفنون كافة. لذا كان رابط أفضل السينمائيين اللينينغراديين مع فنهم الخاص وكأنه رسالة معتمد عليها، وليس بوصفه "سينما" ترفيهية. وكان عند أفضل المصورين السينمائيين اللينينغراديين تكمن فكرة عالية عن فنه. لم يحبوا الكلام الكبير، ولم يتحدثوا عن ذلك، ولكن كان عندهم المنطلق هو الشعور بالأعمال الشخصية على أنها خلق فني. إن هذا الشعور قد قرر نوع الحديث في مؤتمر المصورين السينمائيين ومبادئ المدرسة الأخلاقية (الإتيكيت).

كما أن كثيراً من هذه المبادئ انطلقت من مسكفين. قد يبدو هذا تناقضاً عندما يستطيع التأثير على الآخرين رجل "مغلق" مثل هذا. لقد أثر فعلاً. في المقام الأول على المطالبة لنفسه. ومثال على ذلك - في موقف المشاكل والأخطاء "الأعطاب (брак)"، والذي نتج معه في بعض الأحيان بسبب العمل على الحد الأقصى (ولنقل "أسود على أسود" في فيلم "وحيدة"). حكى س. في. ياخونتوف، والذي كان مظهر السالب في فيلمي "S.V.D" و"بابل الجديدة"، أن

مسكفين كان يأتي كل يوم إلى المختبر ويشاهد السالب، ويقيمه باختصار على أنه "أمر مضحك"، وكأنه يتفاجأ أن النتيجة كانت تظهر على ما يرام. ولكنه في بعض الأحيان كان يتحدث إلى نفسه بلغة الغائب: "لقد مرروا عطباً". وعلى عكس المصورين الذين كانوا يعرجون بالخطأ وينسبونه إلى المختبر فضلاً عن أنهم يبالغون بالخطأ، لم يعز مسكفين لأحد ما في أي وقت أخطاءه. وفي حال كان المختبر هو المسؤول عن ذلك، كان لا يبدأ الجدال، وإنما يساعد في العثور على السبب لتجنب تكرار هذا الخطأ.

كان الوصول نادراً جداً إلى مرحلة "لقد مرروا عطباً"، وذلك بفضل مهنية مسكفين، معرفة التقنية وحيازتها بشكل لا تشوبه شائبة. هذا على ما يبدو لا علاقة له بالأخلاق، أو الموقف تجاه الآخرين. ولكنه احتراف حق يشمل بالتأكيد الصدق في الممارسة العامة. كان مسكفين غير متسامح مع المتسكعين، والفاشلين. وفرديته حالت دون مشاركته في الفعاليات ذات المقاييس الاجتماعية، ولكنه لم يتحدث في الاجتماعات، ولم يكتب ملاحظات في مجلة المصنع. وببساطة فقد توقف عن ملاحظة المتهرب من العمل تماماً كما توقف عن ملاحظة الرجل الحقير. أثر هذا تأثيراً أقوى بكثير من أي لوم في العلاقة؛ كم كانت سلطة مسكفين عظيمة بعد سنوات قليلة من قدومه إلى المصنع. وهذا أيضاً ساعد على تشكيل المدرسة. عمل رئيس ورشة التعامل مع الشريط السينمائي في "موس فيلم" ي. آ. يوفيس خلال سنوات الحرب في ألما - آتا، وعن سؤال ما الفرق بين مصوري لينينغراد وبين مصوري موسكو، أجاب: "الموقف من العمل.كان اللينينغراديون على درجة عالية جداً، والعمل معهم كان لطيفاً".

إن الموقف من العمل في السينما يعني القدرة على القيام به مع الآخرين. فتُدمج الأخلاق هنا مع الجماليات: يرتبط الموقف من العمل مع بذل الجهد في تحقيق التناغم الجماعي والفردي. كان احترام مسكفين لزبدة الفكرة الإخراجية والقدرة على التقاطها، وتطويرها أيضاً، نموذجاً للجميع. كما كانت مواقفه من الممثلين، والفنان ومهندس الصوت دائماً تعطي شعوراً بالتكامل وتصوراً عن عمله كجزء لا يتجزأ من الكل.

علمت مثالية مسكفين أولئك الذين كانوا بالقرب منه. صحيح أن الوصول إليه كان صعباً، ولكن كان هنالك وصول ما: لم يكن لأحد أن يستمر في العمل كالمعتاد عندما كان هناك مثل هذا النموذج إلا الحرفي غير المبال. عندما تعلم الشباب تطبيق أساليب مسكفين، لم يتبعوا دائماً حس التناسب. ففي قرار قبول فيلم "وسيلة نقل النار" قيل عن عمل جينزبورغ إنه "يعاني من بعض ازدحام المؤثرات". هذا "الحمل الزائد" ليس مخيفاً طالما أنه ليس سوى "مرض طفولي". الأخطر هو تقديس الممارسات، وعدم الشعور عند التغيير. أعاد مسكفين صناعة الطريق في الأعوام ١٩٢٦-١٩٢٩ من فيلم "المعطف" إلى فيلم "بابل الجديدة"؛ فوضعت المبادئ العامة للمدرسة. ولكن هناك جدلية نامية: عندما تتجمع أوضاع ما بشكل نهائي، تتضح الحاجة إلى تغييرها. هكذا وُجد فيلم "وحيدة". لم تكن عملية التغيير سهلة، كانت مؤلمة، ويلاحظ هذا أكثر في فيلم "الملاقي". إن جينزبيرغ، ومارتوف، ورابوبورت في طلبهم "أصروا على العمل مع العدسات الطرية الرسم... أرادوا بناء لقطات اعتماداً على بقع الضوء، بدلا من الخطوط القاسية..."، وهذه هي روح الطراز الرومانسي لمدرسة لينينغراد في نهاية العقد الثاني. لكن في ١٩٣٢، حضر هذا الطراز صراعاً مع فكر إرملير ويوتكيفيتش، فخرج الفيلم غير متواز ومتعدد الأنماط. كتب مارتوف ورابوبورت بعدها عن العمل ذي "الحل الوسط" واتهما بذلك المخرجين، إلا أن القصة كانت في شيء مختلف، عندما تابع المصورون في المدرسة المختبرة لم يشعروا بالحاجة إلى التغيير. وأما المخرجون، بعد أن حققوا خرقاً كبيراً نحو سينما جديدة، لم يتقنوا تماماً الإختلاف النمطي في الدراما ولا في لعبة التمثيل.

صور مسكفين في العام ذاته - ١٩٣٢ "رحلة إلى اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية" مستمراً بالتماس نمط جديد. وكانت الخطوة التالية "شباب مكسيم".

الفصل السابع

ثلاثية عن مكسيم

النقاش حول " شباب مكسيم "

أيتها السينما العظيمة ...

إن الأوقات السعيدة قد لا تحتمل

في البداية نعيش فيلماً

ومن ثم كم هائل من العبارات عن "شباب مكسيم".

نويلا ماتفيفا

لقد جلب كل فيلم لكوزينتسف و تراوبيرغ جدلاً عنيفاً في بعض الأحيان بعد عرضه على شاشات السينما، إلا أن المتجادلين كانوا دائماً يلتقون في نقطة واحدة دائماً - وهي أن تقدير الحلول البصرية عال. في كانون الثاني من عام ١٩٣٥ لم يتغير الوضع فحسب، بل وانقلب رأسا على عقب. بروح واحدة و حماس تقبل المشاهدون والنقاد فيلم "شباب مكسيم" بالإجماع، وأعطي درجة عالية. لكن النقاد اعترضوا على الحل البصري للفيلم جدياً وكان ذلك على خطين: الأول – لم يذهب مؤلفو الفيلم من الماضي الشكلي، والثاني – مع أنهم وقفوا على الطريق الصحيح، إلا أنهم استخفوا إلى حد ما بالصورة.

تكلم بودوفكين على بقايا الشكلية لأول مرة، عندما قارن بين المقدمة وبين النهاية: "إن في هذه الخطوة من شكلية البداية الرائعة إلى نهاية العمل البسيطة القوية داخلياً هنالك شيء مشترك مع السير الإبداعية للفيكسيين

أنفسهم، أو حتى مع كل من السير الذاتية لدينا". إن فكرة بودوفكين عن الأصول الفيكسية للمقدمة، أخذت شكل صيغة الإعتذار وجذرت "وداع الفيكسيين للماضي"، عن هذا يمكن القراءة حتى في "تاريخ السينما السوفيتية" (١٩٧٣). أما تقرير تراوبيرغ في عام ١٩٣٥ في اجتماع الاتحاد العام للفن كان كمن يصب الزيت على نار الاتهامات الموجهة للفيلم. وداعياً الفيلم ومبدعيه أنفسهم بتركيبة "أحداث معيشية لحرب أهلية"، وذكر تراوبيرغ لقطات من الفيلم، التي كان يريد "خلال كامل الفيلم رفضها. لم يكن هذا عن الأشخاص الحيويين فقط، ولكن أشياء أخرى أيضاً، وخاصة في المقدمة". وعن اللقطة المقربة لوجه مكسيم في المعتقل قال: "{مضاءة بروعة}، كما يقال في الأيام الخوالي. لم أحب هذه اللقطة أبداً. وأملي العاجل أن لا تكون من بين اللقطات التي تعرض على أنها قد صورت... وهذا يعني أنه لابد من رفض شيء لاحظه وأحبه المصورون". لقد أجاب تراوبيرغ على دوفجينكو الذي أدان "إنكار الذات البشع" واصفاً إياه بأنه "عملي"، وقال وسط تصفيق الحضور: "... أنا لا أنزع دور المصور أو دور النموذج، أو حتى دور التكنولوجيا". ودفاعاً عن الفيلم، اقترح بودوفكين مصطلح "تبسيط": "إن "التبسيط "هذا لا يبدو فقط عند تراوبيرغ، بل وبشكل عام عند الرفاق اللينينغراديين".

كان بيوتروفسكي قد تكلم سابقاً عن خطر "التبسيط"، و"تجريد المصور السينمائي". إن الإتجاه نحو "التبسيط" موجود فعلاً، حيث أن التغيير في نظام الفن بحد ذاته، و"طبيعة ترجمة الموضوع" دفع المصورين إلى رفض الوسائل التعبيرية، التي تكونت في السينما الشعرية ذات الطابع المونتاجي. وعن ذلك تكلم غولوفنيا فأعطى مثالاً عن ذلك في عمله على فيلم "الفراري": "كان لا بد من إيجاد طرق أخرى لشرح المادة، وتقنيات أخرى لكتابته تشكيلياً. لأول مرة كان ذلك على ما يبدو ليس مؤثراً، ولكن إذا لم يكن هنالك سابقاً تأثيرات، فهذا لا يعني أنه لم تكن هنالك حاجة إلى المصور". يلتقي ما ورد في كلمات غولوفنيا مع ما ورد في عبارات مسكفين المرتبطة بفيلم "شباب مكسيم". وكثيراً ما يستشهد بها، واليوم، فالعديد من المصورين ينظرون إليها مثال

الوصية الاولى: "إنه من الأسهل بكثير تصوير عمل حشد فيه كل ما هو ممكن – حتى الغيوم المزركشة، ومشاهد وأحداث إضافية. من الأكثر صعوبة هو اختيار الضرورية والكافية، وإعطاء ما هو ضروري عن طريق النموذج الموصل للفكرة".

قال مسكفين ذلك في مؤتمر الإتحاد العام. لم يشأ أن يتكلم خطابياً - فهو لا تعجبه الخطابات، كما أنه لا يتقن ذلك ("أنا عموماً، من الصعب جداً أن أخطب بالناس")، لكن لمسته عبارة "أن لا تكون من بين اللقطات التي تعرض "بوضوح. إنه فهم أن: تراوبيرغ بسذاجة "قفز فوق الخط"، إلا أنه حسب تأكيد موقف المجموعة مهمٌ: "أنا لا أريد أن أتكلم بمقام محام عن تراوبيرغ، ولكني أريد القول إن التبسيط، لا نفهمه، هو ونحن، على أنه فوتوغرافية أو عناصر الصورة الأخرى مبسطة، بل شكل ما أكثر تكاملاً، وليس فقط فيما يتعلق بالفوتوغرافية، بل والسيناريو، والعمل الإخراجي". وتحدث كذلك عن مبادئ العمل الجماعي: "في ممارستي - وأنا لا أعرف كيف كان ذلك عند الآخرين – لم يكن هناك مفهوم هنا مكاني، وهنا يبدأ مكان إينيس، هنا تبدأ حدود كوزينتسف، وهنا ليونيد تراوبيرغ... فإذا أنا لم أحب تمثيل الممثل، وإذا أنا لم أحب المشهد، أصعِّد المسألة إلى سوء المعاملة، أو القتال، ونتيجة للمناقشات يتم الحصول على خط عام للعمل". وأخيراً، أجاب تراوبيرغ بشكل مباشر: "إن استخدام مصطلح إهمال الفوتوغرافية، أو بالأصح تحول هذا المبدأ في الممارسة العملية، ينتج عنه، كما ويؤدي جزئياً إلى مبدأ إهمال المصور" (على ما أظن أن تراوبيرغ شعر بما أصاب مسكفين وفوراً بعد انتهاء الاجتماع كتب مقالاً موسعاً عنه، حيث كتب عن عمل "شباب مكسيم" خيراً كثيراً. عاد تراوبيرغ مرة أخرى إلى خطاب مسكفين بعد خمسة وثلاثين عاماً: "في كلماته، التي لا تزال تحيا إلى اليوم، صرخ ألم المهنة التي كانت هي حياته").

تلخيصاً عن اللقاء قال آيزنشتاين أن مسكفين وغولوفنيا "قاما... بذلك التحريك الإضافي للمقبض الذي، كما قال كوزينتسف، يقوم به مسكفين بموقفه من اللقطة الإخراجية، وبعد ذلك تصبح الأمور جيدة جداً. إنها مسألة

المسؤولية الهائلة وأهمية كل من تلك العناصر الثقافية التي منها يتراكب المنتج السينمائي المصطنع!" أما عن تحريك المقبض فعرف آيزنشتاين ذلك عن طريق تقرير يوتكيفيتش الذي احتوى حديث كوزينتسف: "المصور مسكفين عزيز عليَّ لأنني عندما أبني اللقطة معه أو بدونه، يأتي مسكفين وينظر، نتشاور مرة أخرى، نغير وجهة النظر، وعندما تكون اللقطة مثبتة نهائياً، وأعطي إشارة "الجاهزية"، يأتي مسكفين ويحرك مقبض مثبت الكاميرا "الترايبود" ثمن دورة تجاه اليمين أو اليسار، صعوداً أو هبوطاً، وهذا هو بالضبط ما كان ينقص عندما وضعت أنا التكوين. وهذا تعديل محض للمصور، ما يعطي اللقطة كمالاً تعبيرياً لم أكن أستطيع أن أفكر فيه".

كما مسَّ يوتكيفيتش "التبسيط"، عندما قال إن ذلك "خطأ كبير إعتراضي"، وقارن بين كمال الفيلم وبين شكل الطائرات المسطح: "ليس التسطيح تبسيطاً، بل هو مبدأ تصميم جديد، أكثر صعوبة، إذ أن من المحتم عليه أن يكون أبسط". لقد أعجبت هذه المقارنة "الهندسية" مسكفين: "لقد قال يوتكيفيتش حسناً على شكل ما يسمى بالشكل المسطح للعمل السينمائي. وأنا أعتقد أن الشكل المسطح لم يولد من تلقاء نفسه، ولم ينتج عن خيال شخص ما، وإنما هو منطقي، دقيق ومحسوب، ويجب الاعتراف بأنه خلق بالكاد - شكلاً أكثر تناسباً للسيارات..... ففي السينيماتوغرافيا، وفضلاً عن السيناريو، وفضلاً عن المخرج، والمصور، والممثل وكل شيء آخر، فإنه من المهم جداً التركيبة المتناغمة لكل هذه العناصر في جهد واحد مشترك من أجل حل أكثر صحة وكمالاً للمهمة الموضوعة". كيف تم حل المهمة الموضوعة في فيلم "شباب مكسيم"؟

التبـاينـات

التباين هو النقيض المعبر عنه بحدة.

القاموس الموسوعي الكبير

صورت المقدمة دون استكمال كامل التجهيزات، في ربيع عام 1934، وكي لا تفوت فرصة طبيعة فصل الشتاء المنتهية (فالربيع أتى في وقت مبكر، والثلوج بدأت بسرعة بالذوبان). وهذا يؤكد على ما يبدو أطروحة "وداع مع الماضي" – صورت المقدمة، والتي فيها "تصوير مسكفين الفوتوغرافي المذهل، وموسيقى شوستاكوفيتش، ومونتاج رائع خلقوا مثالاً بارزاً عن الإتقان الرسمي" (بودوفكين)، وعندما بسطوا الشكل اعتمدوا على التصوير الواقعي لما تبقى. تبين من ذلك أن مبدأ "السطر الأول يحدد لهجة القصة" لم يناسب هذه المرة. إلا أنه يناسب عادة وبشكل جيد للغاية! إذ أنه وقبل تصوير فيلم "شباب مكسيم" تم تصوير أول لفيلم "البلشفية". كان سيناريو الجزء الأول قد أعد حتى نهاية عام ١٩٣٢؛ في ٢٧ ديسمبر تم تحديد المجموعة ("المصور: مسكفين، المصور الثاني: بودوفكين")؛ في ربيع العام ١٩٣٣ بدأ التصوير التجريبي، وفي حزيران انتهى اختيار الممثلين، كان في أدوار البطولة غارين وكوزمينا. في ١٤ يوليو، وقبل الموافقة على السيناريو النصي في موسكو، بدأ التصوير: فالإدارة تفهمت مدى صعوبة تصوير كامل المشاهد الخارجية الصيفية خلال ما تبقى من الشهر ونصف.

تم تصوير المقبرة، جنازة اندريه. بعد عدة سنوات قرر كوزينتسف في كتاب عن الإخراج إعطاء فصل "اللقطة رقم...": "كان من المفترض أن

تكون مقبرة فيلم "شباب مكسيم" مثالاً عن "تاريخ تبسيط لقطة ما". التاريخ في الواقع مفيد. لقد حدد كوزينتسف في الملاحظات القليلة الأولى أثناء العمل على السيناريو مبدأ إظهار المنظر: "ليس بطرف مدينة رومانسي عاطفي، وإنما منازل بستة طوابق وجسور سكك حديدية ودعايات لشركة "بيروينا بيتو«Перуина Пето»"". كتابة أخرى: "عبور غارين الشارع. أثناء المشي. تعوم جدران ضخمة مع أشعة منحرفة من الضوء على الإعلانات التجارية. الضوء في الخارج. الظلية السوداء للجدر (وتقريباً سوداء تماماً)، وخط ضيق من الضوء على الرصيف". وأخيراً، هذه الكتابة: "مقبرة. كيف يُحل حزن اللقطة؟ طبقة كثيفة جداً من الرمادي الأسود..." من السهل تصور هذه اللقطات على "طريقة فيكس": أشعة منحرفة، وصور ظلية، وطبقة لونية ذات لون رمادي أسود. إلا أن المخرجين اقتربا أكثر إلى الفكرة عن الحاجة "لاكتشاف الجمال في الإنحراف الخارجي، البطولة في الروتين اليومي، الشعرية في النثر" (كوزينتسف). بحثوا كثيراً في الطبيعة. وتحدث كوزينتسف في وقت لاحق: "كنت أعرف أن اندريه دفن في النخب الأخير تماماً... على مشارف المقبرة. إلا أن كل هذه المشارف غارقة بالخضرة... وكان علي أن أفعل شيئاً بحيث لا يحصل اندريه على الهدوء حتى بعد مماته. لقد خطرت ببالي فكرة مجنونة - إلتحام هذا المشهد في مصنع كخلفية". لم يكن في لينينغراد مقبرة كهذه، فأنشأها إينيس من على تلة ليست ببعيدة عن مصنع بوتيلوفسك «Путиловский завод».

اللقطة الأولى. ساحة فارغة. على الحافة اليمنى - صلبان خشبية ملتوية، قريباً من اليسرى – صليب طازج على قبر اندريه. أحاط العمال المنطقة بحلقة نصف دائرية. في مسافة بعيدة مداخن أنابيب المصنع. سماء رمادية سانت بطرسبورغية ... اللقطة تثير الإعجاب ببساطتها الساذجة، إلا أنها منظمة بحذر واحتراف. نظراً لمرتفع التل فإن الحشد النصف دائري لم يغطِ الساحة، والفراغ بين الصلبان الملتوية وبين الصليب المنفرد لاندريه يثير شعور عدم حماية العامل حتى بعد وفاته. إن مسكفين قد خلق تكويناً متوازناً

بواسطة توضع خطوط الأفق في اللقطة، ولكن الكثافة اللونية المختلفة للكتل في النصفين العلوي والسفلي من اللقطة تجعل التوازن غير مستقر، تماماً كما هو حال العمال، على استعداد للانفجار، أو للتمرد، أو في حالة ضغط كامل. وبعد عام كامل صور مسكفين من أجل فيلم "شباب مكسيم" لقطة منتهياً من المشهد: ذهب الجميع، مكسيم يجلس على الأرض عند قبر الصديق. خط الأفق تماماً قرب الحافة السفلى، ويظهر جسم مكسيم على خلفية المباني البعيدة مع المداخن الطويلة وتشغل السماء الرمادية اللون الحيز الأكبر من اللقطة. إن "المصنع الخلفية" استمر في الصوت: دعوة الرنين، حتى إنهم يطلبون العمال إلى المصنع – وهو الآن أقوى من العمال. لكن ناتاشا تحضر لمكسيم أوراقاً... ها هو وجه آخر من وجوه "نمو اللقطة": فبدلاً من "طبقة الرمادي - الأسود الكثيف جداً" رأينا صورة متباينة الى حد بعيد ولكنها ناصعة بصفة عامة. وتبعاً للمخرجين فإن إينيس و مسكفين يذهبان من السينما الشعرية التعبيرية (المقبرة في فيلم "بابل الجديدة") إلى النثرية، إلى اللهجة الغنائية. فكانت الجنازة الاعتيادية على مشارف المصنع ليست أقل إثارة لإعجاب المشاهد من تعبيرية "الحزن".

لقد عنى أول تصوير في فيلم "البلشفي" الكثير بالنسبة للهجة الثلاثية، لأن فيها وجد الشيء الرئيسي، ألا وهو البساطة المعقدة. لكن في صيف عام ١٩٣٣ توقف التصوير: فبسبب انتقاد البلاشفة القدامى، لم تتم الموافقة على السيناريو النصي. كان المنع لصالح الفيلم، نسخة جديدة من السيناريو النصي – خطوة أخرى باتجاه "اكتشاف الجمال في الانحراف الخارجي". تغيرت تركيبة الممثلين: فكوزمينا التي انشغلت في تصوير فيلم آخر لم تستطع العمل. وكان التغيير الرئيسي هو غارين نفسه، الذي مظهره وأسلوب لعبه لبّيا الغرابة النوعية لبطل "البلشفي" بشكل جيد. لقد لبق كثيراً لمكسيم "البساطة" الخارجية، تصرف "الشريك الأول" تشيركوف؛ أصبحت لهجة الأسلوب التي وجدت في التصوير الأول أكثر طبيعية.

في ربيع عام ١٩٣٤ صوروا المقدمة ما إن امتلكوا "الطبقة المطلوبة" لمنظر المقبرة العام. وماذا بعد؟ هل هم نسوها وتناولوا تخيل "المهارة

الرسمية"؟ بالطبع لا. إن "كثافة الطبقة السوداء الرمادية" التي لا لزوم لها في مشهد المقبرة في المقدمة ضروري من أجل الصورة الواقعية الضوئية لليل شتوي في سانت بطرسبرغ (تقسم فوانيس غير منيرة بقوة دوائر ضوئية على الرصيف والواجهات، وما تبقى يذهب في الظلام). لكنها تعمل أيضاً على صورة "رد فعل الليل المظلم"، تماماً كما كان الحال في اللحاق ببوليفانوف وخروجه الموفق من الجماعة في "الليلة السوداء" ذاتها، وتخريب المطبوعات السرية بموضوعية وإسقاط، الحفل التنكري السائر بسرعة على العربات المتزلجة الذي صوره مسكفين ببراعة، ورجل عجوز في مقهى يقرأ رغبات المشاهير لعام ١٩١٠ الجديد. إن لقطات افتتاح المقدمة مع الحركة السريعة للأفراد المتهورين والضوء الوامض، متباينة مع اللقطة الهادئة في المقهى من حيث المخطط والضوء، ولقطات الاحتفال بالسنة الجديدة بصوت منخفض في بيت مؤجر – مع اللقطات المؤثرة للهارب بوليفانوف في المطاردة.إن هذا متأصل في السيناريو وتم بواسطة المصور تماماً كالتباين في المقدمة بالمجمل مع ما تلاه من أول ظهور لمكسيم، فيه شيء ما من "مقطع" في سيرك على مساحة عروض مضاءة بنصوع: في البداية يُسمع "التدوير، التحويم..."، ومن ثم يظهر مكسيم على سطح الحظيرة الصغيرة على خلفية سماء صباحية مشرقة، ينهي غناء المقطع، ويقفز إلى الأسفل مقلداً الديك بصياحه العالي. (في الواقع، فإن مكسيم يظهر قبل العناوين والمقدمة. لقد تم تصوير مروره مع الأكورديون من نقطة منخفضة على خلفية سماء مظلمة وبعبور ناعم تسبح الصورة إلى كتابة بيضاء "شباب مكسيم" على خلفية سوداء. هذه اللقطة مع مكسيم الملتصقة بالتيترات، يتذكرها المشاهد تماماً مثل الملصق للصورة المكبرة لوجه البطل في الواجهة الأمامية من السينما).

لقد استخدمت التباينات المثيرة والمترابطة في فيلمي "S.V.D." و "بابل الجديدة" بنجاح في الثلاثية. ومن المثير للإهتمام أن فكرتها بالذات جاءت بعد لقاء المخرجين مع المدير السينمائي الجديد ب. ز. شومياتسكين: "إننا نخاف من أن يؤثر التباين على الهيئات اللا بطولية، النوع المبتذل من الرجال

وسيرته الأسطورية" (كوزينتسف). إن المخرجين عندما طورا فكرة تباين الطبقة المنخفضة والأساطير "بالتوثيقية" والكوميديا البطولية، نقلاها إلى دراما الفيلم، إلى تباينات اللهجة، والإيقاع من جانب المَشاهد الحاضرة، في استخدام متباين للتكرار ("فلنرفع القبعة!" - صرخ المشرف على مكسيم وأصدقائه الذين ركضوا إلى الورشة، "فلنرفع القبعة!" - صرخ العامل على الرئيس والمشرفين الذين جاؤوا إلى الورشة التي قتل فيها العامل بالآلة). وكما هو الحال دائماً، لم يذهب مسكفين خلف الرؤية الإخراجية، بل وشحذها أيضاً. وفي السياق نفسه، في معظم الأحيان نشأت خلافاته مع المخرجين. لقد حارب من أجل "الإيصال إلى الحد" مع شعور واضح من هذا الحد، وإلا فيمكن أن يصبح الاستقبال مجرد إجراء شكلي.

عندما عمل الأخوة فاسيلييف على فيلم "تشابايف" بنوا "منحنى الحمل العاطفي". لم يبنِ كوزينتسف وتراوبيررغ، ولكن إذا ما رسم عن الفيلم، وحتى بدون الأخذ بالحسبان التوتر الدرامي للمشاهد، وإيقاعها، شفافية اللعب التمثيلي، والنظر فقط من حيث الترابط، والتباينات الطبقية التي أنشأها مسكفين، فإن المنحنى سيكون معبراً جداً. وسوف ترى أن ليس هنالك في الفيلم حركة سلسة من المقدمة المظلمة إلى الخاتمة المنيرة: كانت المقاطع المظلمة تتناوب مع المنيرة منها وما هو مفصلي من حيث الطبقة الضوئية. خلف المشاهد المظلمة دائماً ما هو أشد منها ضوءاً ("ظهور" مكسيم بعد المقدمة؛ ومن ثم "خروج" آخر له لكن من السجن، وهلم جرا). المظلمة والمنيرة تناوبتا بشكل يكون فيه القسم الكبير للمظلمة منها في النصف الأول من الفيلم، ولكن بالمقابل فإن ذروة الثاني مظلمة، وهي على مقربة من حيث الحجم مقدمة المشهد في السجن، وأكثر تعبيرية من حيث المونتاج، ومن حيث التباين الضوئي والتكويني. أما اللقطات المصورة مع ضوء خلفي ذي تباين يصل إلى الحد للحارس عند الجدار وجريان نهر الديوما وزملائه المجاهدين إلى العربة الملكية تعيد إلى الأذهان لقطات الحارس من فيلم "S.V.D." ووداع البائعة والجندي من فيلم "بابل الجديدة" (من الغريب أنه لم يلحظ من كتب عن "الوداع للماضي" اهتماماً خاصاً لهذه اللقطات).

إذا ما تم استبدال اللقطات المظلمة بالمنيرة، فإن الانتقال من المنيرة إلى المظلمة يأتي من خلال لقطات مفصلية. وخير مثال على ذلك مكتب الاختبارات البشرية الذي يقع بين المشهد المنير للحاق بالتنظيم والمشاهد المظلمة للسجن. فكل اللقطات في مكتب الاختبارات البشرية "رمادية" من حيث الطبقة اللونية العامة، وفضلاً عن ذلك فهي تكوينياً مسطحة وثابتة – تباين تام إلى مشهد التنظيم مع حركته النشطة وعمق كبير للفضاء. ومن أجل تصوير "وثائقي" لمكتب الإختبارات البشرية درس مسكفين صور السجون. "رمادية الملامح والتبسيط الجماعي الأبله، - كما كتب كوزينتسف- عبرا بروعة فتحول الرجل إلى رقم". إضافة إلى الألقاب مع صور السجن يوجد هنا عنصر ولد في ذاكرة مشاهدي بداية الثلاثينيات لأسلوب الأفلام الصامتة المبكرة والمبتكرة – طور المخرجان ومسكفين بابتكار تقليد للاقتباس المسموع من "أنطون كريتشيت" في المشهد عند الرئيس. عن هذا المشهد، المفصلي أيضاً من حيث الطبقة اللونية، تحدثوا أحياناً كما لو كان فشلاً تصويرياً؛ في أحد الأعمال عن مسكفين قيل: "زهد غير مبرر... ضوء غير ملامحي ومشروط". في الواقع، إن الضوء هنا واقعي جداً، إنه آت من النافذة التي لا تظهر في الإطار، وذلك لأن التصوير كان منه. خارج النافذة يوم رمادي، في مكتب الاختبارات البشرية جدران فاتحة اللون، لذا فالضوء طري طبيعي، ومنتشر، وتقريباً من الكاميرا. أما الضوء الخلفي الضعيف الذي فصل الجسم عن الخلفية فمبرر بالجدار ذي الزجاج والباب في الورشة. لا يوجد شيء من الزهد، والحل البصري دقيق جداً: فسطوعه الضعيف مكن من سماع أقوى "لانفراد" تشيركوف التمثيلي المهم للكشف عن شخصية مكسيم المدللة؛ التباين المفصلي، ثم رمادية الملامح يعززان الزخم العاطفي عبر الانتقال إلى لقطات المصنع المظلمة المتباينة، والورشة، واندريه المستلقي على الأرض والمغطى بحصيرة.

ترى لماذا يتحدثون عن الزهد أو الخصوصية الشكلية للمقدمة والفيلم؟ في العام ١٩٣٤، وبواسطة المقارنة بين المقدمة "الفيكسية" وبين واقعية كل شيء آخر عزز المحللون أسلوب "وداع الماضي"، وشددوا على

تحول المؤلفين الحاسم إلى الواقعية الاشتراكية. في الدراسات التي تلت ذلك، تم الكلام عن تواتر القدرة النقدية للفن، التي تعلقت بتقييم تراوبيرغ الذاتي، وعن العادة عند تزويع الشيء إلى قطع، دراسة كل على حدة. لكن مسكفين لم يصورها منفصلة، لقد شعر جيداً بما سماه تينيانوف باسم "توعية دور الجزء". ومن هنا كانت تقنيات مختلفة، وتباينات مختلفة في أجزاء مختلفة من حيث"النوعية". فها هي لقطات تكرار جملة "فلنرفع القبعة!" فأول مرة صور المشرف الذي صرخ والرئيس على خلفية رمادية مخففة الحدة بالدخان، واللقطة مفصلية حسب طبقتها اللونية. أما في المشهد الآخر عندما يصرخ العامل فإن الرئيس يظهر على خلفية متباينة مع حشد أسود غير واضح وإنارة في العمق. إن الطبقة اللونية العامة للصورة هنا أكثر قتامة، وجسم الرئيس ذو الطقم الفاتح اللون يُدفع إلى الأمام وتحركه غير المريح عندما يضطر إلى نزع الغطاء يبدو أوضح للعيان، وذلك نظراً للتباين المرتفع.

في فيلم "بابل الجديدة" حل مسكفين الخطوط المنفصلة للقصة بوسائل بصرية مختلفة، وأما في فيلم "شباب مكسيم" فذهب بجرأة إلى حلول مختلفة للمشاهد دون أن يخاف "المتناقضات حادة التعبير". بم يا ترى تبرر مجرى مسكفين هذا؟ وكيف هرب مع ذلك من التنوع اللوني وأسلوبية التعددية اللونية؟



عظمة البساطة

سوف نؤمن بالبساطة، فإنها عندما تتلقى توتراً تصبح عظيمة.

فيكتور شكلوفسكي

للوهلة الأولى، فإن فيلم "شباب مكسيم" هو فيلم في غاية البساطة. بنيته الدرامية هي بسيطة وسهلة، بسيط هو البطل الرئيسي من حيث وضعه الاجتماعي وشمولية شخصيته، وعدم وجود صراع داخلي. والأغنية التي غناها من أبسط الأغاني، صوته كذلك بسيط تماماً. ومبدأ التسلسل ذهب من النوعية البسيطة، بل والخفيفة المبسطة، من حزمة الإنتاجات السائدة للبطل الدائم، من سلسلة أفلام المغامرات التي تلفت انتباه الطبقة العاملة اقتراباً للرواية الشعبية والفولكلور. إن انعدام العامل النفسي هو خاصية من الفولكلور للبطل، ومبدئية لفيلم "شباب مكسيم" كما وساهم في النظرة إلى الفيلم على أنه بسيط جداً. لكن مؤلفي العمل كانوا يعرفون أن "البساطة في الفن هي نتيجة لتعقيد ضخم" - قال ذلك كوزينتسف في عام ١٩٣٧ عندما كان لا يزال يعمل على الثلاثية.

لقد ذهب المؤلفون في طريق ليس بالبسيط أبداً لدمج خطتين تسيران في القصة: من وجهة نظر المؤلف الراوي، ومن وجهة نظر البطل. وبفضل هذا فإن الموضوع – حسب العلاقة التي وضعها آيزنشتاين – بعبور شخص لكن قصة بسيطة حصلت على توتر عاطفي، امتلكت المشاهد. توجد في بعض الأحيان في مشهد واحد وجهتا نظر، بل وفي لقطة واحدة كذلك. وهكذا، فبعد عبارة "وقع مكسيم في الجامعة" (حيث "خبر" الكتابة يجيب على وجهة نظر

المؤلف) يأتي المشهد في مكتب الاختبارات البشرية. إن "حماقتها المستوية" هي أيضا تعبير عن وجهة نظر المؤلف، وبداية منها – يبدأ عرض مشوه للبيئة: جميع مسؤولي السجن صغار، ومنكمشون، إنهم حراس مقارنة بالمسؤولين، وحتى مع مكسيم - العملاق. لكن في هذا الاختيار للممثلين انعكاس وجهة نظر مكسيم: إنه يحتقر المسؤولين صراحة، ولكنه خائف من الحرس. سيكون صدى هذا في اللقطات حيث يثير مكسيم علناً حارساً كبيراً؛ كما يزيد مكسيم من طول الحارس بزاوية الرؤية المنخفضة. أما مساعد مدير السجن الذي يعتقد أن مكسيم من قائمة الحكام فهو رجل عجوز ذابل وصغير مرة أخرى. تم استخدام أسلوب صوتي في هذا المشهد للتعبير عن وجهة نظر البطل: ماكس خلف البوابات، إلا أن صوت المسؤول لا يزال يسمع "في الغربية يُمنع ... وفي الشرقية ..."

اتبع مسكفين فكرة المخرجين عندما زاد الشعور بوجهة النظر من خلال اختيار زوايا التصوير وتطوير الأساسات المتناسبة التي تجيب نمو مشاعر مكسيم. وهكذا فلقطات ساحة المصنع المجسمة والمتكلمة خارجياً بغلافها الجوي تعكس مشاعر البطل. عندما تهرب ناتاشا من المشرف وأصدقاؤها الثلاثة يختبئون معها وراء كومة من الخردة المعدنية والأنابيب، فإن اللقطات الناصعة وعميقة الميدان تجيب مباشرة على نظرة مكسيم الهرجة والفرحة على ما يحدث. تبدو ساحة المصنع على خلاف ذلك متى يركض مكسيم إلى الورشة حين علم أن شخصاً ما تضرر بالآلة واندفع إليه ديوما مع صرخة "اندريه!". إنها طبقة لونية مخيفة، وجدران الورشات المتسخة تتشكل على المنظر العام خلفية مسطحة مظلمة – إن مشاعر مكسيم هنا تناقض ما كان لديه خلال لقائه مع ناتاشا.

تميز فرق الجو للقطتين المتقاربتين من حيث مشاعر مكسيم، والمتماثلتين من حيث التكوين – لقطة اندريه المصاب الذي يرقد على الناقلة ولقطة العامل المستلقي على أرض الورشة والذي قتلته الآلة. إن الجو القمعي موجود في اللقطة الأولى، ولكن في الثانية فإن مسكفين قد أثقلها بتركيبها من

صورة ظلية سوداء للعامل في المستوى الأول وتعزيز أشعة مائلة للضوء: لقد أضاؤوا العامل الميت كاسرين الضوء من خلال الدخان الكريه. إن كثافة الجو التي تصل إلى الحد، تتفق مرة أخرى مع مشاعر مكسيم – فهم متوترون إلى الحد الأعظم ويتقطعون في ذروة المقطع المقبل (اللحاق بالحملة)، عندما يصعد مكسيم إلى المصباح ويصرخ على العمال الذين هربوا: "توقفوا! إلى أين تهربون؟..". قطعت الرقابة المشاهد في الورشة من أجل عرض الفيلم في بولندا (١٩٣٦)؛ احتجاجاً على "المقص الهمجي"، كتبت الكاتبة المعروفة والمؤرخة الفنية ستيفانية زاهورسكا أن هذه المشاهد "جميلة وغير اعتيادية بجدارة، لأنها ليست ديناميكية، وليست ثورية مبتذلة، ولكن مأساوية بثباتها، وبمضمونها الخاص الذي تعانيه". إن الكلمات حول "المضمون الذي تعانيه" كما يتعلق بالجمهور فهو يتعلق بالبطل المُعاني. وجدارة مسكفين في هذا أمر لا يمكن إنكاره.

عندما كان مسكفين لا يزال في مرحلة الاستعداد للتصوير، فهم أن - لمثل هذا الفيلم، هو بحاجة إلى كل تجربة سابقة وإلى البحث عن طرق جديدة. رغبة المخرجين بالبساطة والوضوح احتاجت بساطة في الصورة. قبل كل شيء، تجلى هذا في إضاءة أكثر بساطة وفي العديد من المشاهد تبررت الإضاءة بالمصادر الطبيعية. لكن مسكفين لم يرفض الضوء "النفسي" المحبب لديه- ففي اللقطات الكبيرة ساعد على إظهار المقولة الرئيسية عن الشخصية في مدة قصيرة. كان مستقبلو ليلة رأس السنة في المنزل المأجور يقفون حول طاولة مستديرة مضائين بمصباح معلق فوق الطاولة. في لقطة بوليفان المقربة، جعل المصباح الوجه أوسع مما هو عليه، وحدد جبهة كبيرة (هذا مبدأ إضاءة تارخانوفا الساري على الفيلم بأكمله). .بجوار هذه اللقطة - لقطة مقربة لأحد العمال وهو شاب يقف بالجوار. لقد أزال مسكفين ضوء السقف، ووضع آخر قاسياً نوعاً ما، وجانبياً وغير مبرر من حيث الوسط الضوئي، إذ كان من المهم أن مثل هذا الضوء يشد العزيمة التي لا تقهر لذلك الرجل الذي أتى من تحت الأرض- تحت الارض بالمعنى الحقيقي للكلمة: فهو قد انزلق إلى الطاولة من تحت الأرض مع نشرة مطبوعة هناك. اللقطة الشخصية

معبرة، والاندفاع الضوئي لا يمكن ملاحظته. كذلك أيضاً كانت إضاءة اللقطات المقربة في مدرسة الأحد، وفي منزل ناتاشا غير مبررة.

لم يستخدم مسكفين تجاربه في الأفلام الصامتة فقط، ولكنه حول فيها. ومع رفضه للصورة البصرية اللينة (حيث أولى الخطوات نحو تحقيق هذا كانت في فيلم "واحدة")، فهو قد حفظ في معظم اللقطات مبدأ الظلال المنيرة في الطابع العام للصورة. وباستخدامه تقنيات جديدة، جذب التجارب السابقة من أجل تعزيز تأثيرها. لقد كرر خلفية أحد المشاهد المسطحة والفارغة تقريباً والتي ليست من سمات أفلامه في مشاهد أخرى مماثلة موضوعياً (مكتب الرئيس، مكتب الإختبارات البشرية، مكتب مساعد مدير السجن) مسكفينياً محولاً الخلفية المسطحة إلى مبدأ متناسب. لقد لعب مع إينيس هذا المبدأ في مشهد مع الشرطي عند ناتاشا. فهنا الخلفية المسطحة ليست فارغة، بل مثقلة: خزانة كتب مع الفيلة والبطاقات ومروحة على الجدار، هرم من الوسائد البيضاء على السرير. وتبايناً مع الخلفيات المحايدة كانت الباروكة التافهة في منزل الفتاة الثورية أفضل فاضح من أي كلمة أخرى عن التقنية المؤامرة.

لقد كانت الخلفية مهمة دائماً لمسكفين، وأسلوب توضع المستوى الأول مع الخلفية التي تعطي اللقطة معنى إضافياً، وقد طبق هذا بنجاح في فيلم "شباب مكسيم"، على سبيل المثال، في لقطات الورشة. ثم فجأة - خلفيات محايدة (كما كان اللوح الأسود وجدران مدرسة الأحد الفارغة، ولقطات الأفق المنخفض والسماء الرمادية). لكن هذا ليس "تبسيطاً"، فهذه اللقطات تقف بالمقابل مع لقطات عميقة: ساحة المصنع في البداية، ولقطات اللحاق وراء مكسيم العميقة والمجسمة، ديما ومكسيم تحت المصباح عند السياج المصمت الذي لا نهاية له، وفي النهاية لقطات اللحاق بالحملة – معظمها أخذت من زاوية منخفضة وعلى خلفية تبدو حادة، مبنى لمنزل متعدد الطوابق سكني فاتح اللون يدخل العمق بخط مائل تقريباً. ولذلك صار مسكفين يرى في تكوين اللقطات خط تصادم الأضداد المتصل اتصالاً مباشراً مع المبدأ العام لعلاقة مجموع وجهات نظر "الراوي" والبطل.

وليس من قبيل المصادفة أن يحصل مسكفين في اللقطات العميقة على أكثر مما هو مدهش – تداخل كامل للموضوعية مع الذاتية بالمشاعر الغنائية للبطل. كانت نهاية المشهد في ساحة المصنع هي الأكثر اتساعاً وعمقاً في المخطط. يرى في الجزء السفلي جسم مكسيم الصغير، إنه يقف على جدار المصنع ويلوح لناتاشا التي ذهبت على طول الطريق إلى جسر السكة الحديدية، وتكاد تكون غير مرئية، هكذا كانت بعيدة. على التل قطار يسير، وبعده، في الأفق، أنابيب مصانع أخرى. منظر طبيعي يومي من دون أي جمال، لا يوجد أي مستخدم تكويني ولا لوني. وما يزيد من الاستغراب أن مسكفين تمكن من التعبير عن مفهوم شيء ما قريب جداً لمكسيم. فنحن، المشاهدين، بفضل الفن الرفيع للمصور ننظر إلى هذا المنظر الطبيعي الذي بلغ حد الموضوعية بعين مكسيم (الموجود داخل الإطار) ونفهم ونشعر أن ناتاشا "الذائبة" في المنظر أصبحت كفرد من أفراد عائلته.

لابد من ذكر المشهد الذي انتهى به الفيلم. في المستوى الأول شريط من حقل الشعير على تلة، وراء ذلك سهل منبسط مع خط فاتح لنهر مع الأفق؛ لا مسارات، ولا شجر أو حتى شجيرات على الأقل؛ السماء الرمادية تملأ ثلث الإطار مع غيوم بالكاد ترى. تسمع أغنية مكسيم. قاطعاً شريط الشعير، يذهب إلى الأسفل، و"يذوب" أيضاً في المشهد، يبدو ذلك وكأنه "تبسيط"، من دون "سحب ملتفة"، من دون أغصان مؤثرة في المستوى الأول. "لكن هذه اللقطة التي تبدو بسيطة، – كما كتب بودوفكين، - مصدر قلق عميق. روسيا في السهل، والمستقبل في فسحته المفتوحة، وفي حركة الرجل البسيطة إلى الأمام الثقة وقوة الشباب". وأوضح بودوفكين أن قوة هذه البساطة في أن المؤلفين ولأول مرة أحبوا حقاً الأبطال. "لأول مرة" هي عبارة مبالغة بوضوح، ولكن الفكرة عن معنى محبة الشخصيات، وخصوصاً مكسيم هي بالتأكيد صحيحة.

محبة البطل، والرغبة في نقل موقفه تجاه الحياة ليس عن طريق الكلمات فقط أو التمثيل، ولكن عن طريق بنية الفيلم أيضاً، والتناسب، والمونتاج، تراكبت مع شعور تحقيق الحلم المقدس "الدخول في جبهة

مشتركة". في جو ارتفاع بداية سنوات العقد الثالث انسكب هذا في اندماج عضوي للحماس والشعرية، وقوّم كمال الفيلم الذي لم يمتلك بنية صارمة دراماتيكية مبنية على تشابك وجهات النظر وعلى تركيبة المشاهد المعقدة من حيث البناء المونتاجي التناسبي مع تلك التي من الممكن أن تتعلق بها لفظة باسترناك عن "عدم الخوف بالعلاقة مع المكان المشترك". إن بساطة الفيلم، "بالحصول على التوتر"، كانت موجهة إلى أن تنقل محبة البطل إلى المشاهد. وبهذا فاز كوزينتسف وتراوبيبرغ ومسكفين، وإينيس، وفولك، مع الممثلين وعلى رأسهم تشيركوف بانتصار ساحق. وبشكل غير متوقع، شرح الأكاديمي في. م. غلوشكوف هذا الانتصار قائلاً إن مكسيم "هو، إذا كان مسموح مثل هذا التعريف، سوبرمان السوفياتي الخاص بنا في أفضل معنى لهذه الكلمة. حقاً، إنه يعرف كيف يفعل كل شيء، ويمكنه القيام بأي شيء، يعمل كل شيء مع الإحساس، مع الذكاء، مع اللمعان - وفي نفس الوقت ببساطة مطلقة وبشكل طبيعي".

بدأ نجاح الفيلم عند السينمائيين مع العروض الأولى في ديسمبر عام ١٩٣٤، وقد تأكد مراراً وتكراراً على منبر اجتماع الإتحاد العام الذي عقد من الثامن حتى الثالث عشر من يناير، وفي الحادي عشر وبقرار شركة فتسيك "ВЦИК" للإنتاج السينمائي في مناسبة الذكرى الخامسة عشرة للسينما السوفييتية نال رواد السينما جوائز وألقاباً. وقد نال تراوبيرغ وكوزينتسف ميدالية لينين، وحصل مسكفين وإينيس على جائزة تكريم وتقدير عمال الفن في الجمهورية الروسية الإشتراكية الفيدرالية (РСФСР)، وتقدير فناني الجمهورية الروسية - إلى كوزمينا وكوستريشكين وماغاريل وتشيركوف. نال استوديو لين فيلم السينمائي ميدالية لينين. لقد كانت قائمة الفائزين كبيرة، وهنا، فيما يخص مسكفين، ينبغي ذكر أن جائزة تكريم وتقدير عمال الفن نالها أيضاً آيزنشتاين، وتيسيه، وغولوفنيا، وبيوتروفسكي. وفي مساء اليوم الحادي عشر من يناير كان مسكفين في المسرح الكبير في الإجتماع الاحتفالي، وفي اليوم التالي تم انتخابه في المكتب المركزي لقسم عمال الفن السينمائيين.

في ٢٧ يناير ١٩٣٥ خرج فيلم "شباب مكسيم" إلى الشاشات، وعلى الفور أصبح النجاح الشعبي مرئياً. في ٣ فبراير تم الاحتفال بالعام الفضي للسينما السوفييتية في لينينغراد، وفي ٢١ من نفس الشهر ذهب مسكفين ثانية إلى موسكو من أجل افتتاح مهرجان السينما الدولي الأول. وفي ٢٤ عرض فيلم "شباب مكسيم" وذكرت صحيفة "كينو": "لقد نالت اللوحة السينمائية ترحيباً حاراً من قبل جميع الحاضرين". في الثاني من مارس حكمت اللجنة إعطاء الجائزة الأولى إلى الأستوديو السينمائي "لين فيلم" على فيلم "تشابايف"، و"شباب مكسيم" و"الفلاحين" التي تميزت، كما جاء في الشهادة "بجودة فنية عالية استثنائية، وتأكيد النمط الواقعي في السينما السوفييتية، التي جمعت العمق الفكري والحقيقة الحياتية والبساطة مع المهارة الإخراجية ذات الجودة العالية، والعمل التمثيلي والتصويري".

بتقديم عرض للإنجازات السينمائية العالمية، سمح هذا المهرجان بإجراء مقارنة بين الأفلام السوفيتية وبين الأجنبية من حيث الحلول البصرية. جرت في ١٧ مارس مناقشة في لينينغراد، وكانت برئاسة مسكفين، وكان المتحدث كوزينتسف، وفي ٢٢ مارس جرت في موسكو. قاد نيلسن النتيجة الاجمالية، حيث قال إن مهارة المصورين لدينا هي أعلى من تلك التي في الخارج. حول ذلك كتب غولوفنيا يقول: "قفز فن التصوير السينمائي في الوقت الحاضر قفزة كبيرة إلى الأمام. يثبت ذلك عمل مسكفين في فيلم "شباب مكسيم" بشكل مقنع، وعمل جينزبورغ في فيلم " الفلاحون" وكوسماتوف، في"الطيارون".

عام ١٩٣٦

يبدو عصرنا سلمياً، ولكنه في واقع الأمر ليس كذلك.

فنسنت فان غوخ

إن الكلمات التي كتبها فان غوخ في العام ١٨٨٤ تنطبق على سنوات عديدة أخرى، بما في ذلك عام ١٩٣٦. بقي للحرب العالمية الثانية ثلاث سنوات، والفاشيون الآن يجرون تجارب دموية في الحبشة، ومنذ يوليو تموز في إسبانيا. عرف الجميع بهذا (كتبت الصحف في يوم عيد ميلاد مسكفين، ١٤ من فبراير، عن القتال في الحبشة، وهجوم الفاشيين على ليون بلوم)، ولكن هواجس عن الحرب القريبة لم تكن محسوسة لدى الكثيرين، تماماً كما لم يكن ظهور حس الوقت المأساوي في عام ١٩٣٧ عندما – يمكن تذكر أبيات شعر بيرغهولتز – يصبح العالم مخيفاً.

في الأول من يناير ١٩٣٦ عرض على الشاشات الفيلم التسجيلي "سنة جديدة سعيدة!" مع أغنية: "نحن نعيش بسعادة اليوم، وغداً سوف نكون سعداء!". هذه الأغنية تتناسب مع حال منتصف الثلاثينيات، في وقت بهجة التجديد وفرق الرياضة والمتعة الصرفة للمسيرات الشعبية. وقت الفخر الوطني بمترو الانفاق في موسكو، انعكست التسجيلات الأولى للعمال والتملك البطولي في منطقة القطب الشمالي في الأغاني؛ وأصبحت أغنية فيلم "السيرك" في شهر ماي من عام ١٩٣٦ ذروة مدخل التوحيد: "لا أعرف أي بلد آخر، فيه يتنفس ابن آدم بحرية". إن جو الارتفاع والقمة في السينما، الذي كان فيلم "شابايف" و"شباب مكسيم" في قمته، على ما يبدو قد دعم من قبل أفلام أخرى مثل "نحن من

جزيرة كرونشتادت" و"الصديقات" و"سبعة الشجعان". إلا أن علامات التغيير قد ظهرت: في الثالث عشر من فبراير ظهرت مقالة في جريدة "برافدا" عن فيلم للملكية الفكرية "بروميثيوس" للمخرج ي. ب. كافاليريدزي "مخطط فظ بدلاً من الحقيقة التاريخية"، في يونيو حزيران منع فيلم "الصبي الجاد" للمخرج آ. م. رووما. والسبب هو تمايز هذه الأفلام عن مبادئ الواقعية الاشتراكية تلك التي تم زرعها بتصميم في الأفلام.

إن واقعيته الاجتماعية المعيارية حادة تعرقل التنمية في السينما، وتسبب في بعض الأحيان نتائج غير متوقعة. وكان في عام ١٩٣٦ أن تأكدت فكرة "الأقل هو الأفضل" والتي هي للفن غير ملائمة على الإطلاق. وشرحها أحد مديري هوك "ГУК" (المديرية العامة للسينما) على هذا النحو: "بدلاً من مئة وعشرين لوحة سينمائية سيئة علينا ان نقدم تسعين، ولكن على أن تكون بجودة لا يمكن إنكارها". ثبت أن هذه الفكرة ذات أمد بعيد، ودروة فترة "الأفلام القليلة" ستكون في العام ١٩٥١، وهي سنة الذكرى الخمسين لمسكفين. وكان نتاج آخر لمبدأ النظام الجمالي الوحيد والأوحد للجميع هي فكرة "سينما المدينة" التي أطلقها شومياتسكي بعد رحلته مع إرملير ونيلسن إلى الولايات المتحدة الأمريكية صيف عام ١٩٣٥. وبقرار هوك أدرج مسكفين إلى لجنة اختيار مكان من أجل "هوليوود السوفييتي"، وأخذ بدوره وبكل سرور يشارك في رحلة على طول سواحل شبه جزيرة القرم والقوقاز في شباط عام ١٩٣٦ محتفلاً في الطريق بعيد ميلاده. اعترف رجل الصناعة الممتاز مسكفين، بالفوائد التقنية والاقتصادية لانكماش جميع السينما في "قبضة واحدة"، لكنه علم أن هذا يكاد يكون خطوة أولى لطمس فروق المدارس الفنية والاتجاهات والأساليب.

أكد أعضاء هيئة تدريس أقسام التصوير في جامعة لينينغراد هذه الاتجاهات، ومن ثم معهد كييف لهندسة السينما، التي تنظمت على أساس المعاهد السينمائية فقدم إلى استوديو "لين فيلم" السينمائي غوردانوف وجينزبورغ ورابوبورت، وإلى مؤسسة "أوكرايين فيلم" السينمائية ييكيلتشيك وتوبتشي وبانكراتيف. كان في إغلاق الأقسام الصغيرة فكرة معينة: إن الصلة

المباشرة لتحضير المخرجين والمصورين كانت ميزة قسم التصوير في معهد فجيك للسينما: فالبرنامج الذي وضعه نيلسن في اختصاص التصوير السينمائي كان مرتبطاً مع برنامج صف الإخراج الذي أنشأه آيزنشتاين. لكن القطبية الأحادية في مدرسة أيضاً، دعمت مستوى فن التصوير السينمائي.

في نيسان عام ١٩٣٦، وفي خضم النقاش الدوري حول الشكلية والطبيعية في السينما، أقيم مؤتمر لينينغراد الثاني للمصورين السينمائيين. وفي رسالة وجهها إليه شومياتسكي كان هو أول من سمى مسكفين - "المصور الذي أبرز الوعي الواقعي في اللقطة، وفي التفاصيل" ولكن مع "ملامح أكاديمية نوعاً ما" مع "تشوهات طبيعية"، مع ثروة محافظة من الوسائل التعبيرية. ومثال على ذلك خاتمة فيلم "شباب مكسيم": "... في لقطة "الطريق إلى صور موفو" كانت وسائل التكوين البصرية عمداً متحدة بلطخة الحقل الكئيب الرمادية العظيمة. لم يكن في اللقطة ولا ملمح حي واحد". وعن مسكفين: "يأتي هذا منه في شرائطنا السينمائية كخط عارض لرفض إعطاء اللقطة المبنية ملامح حية لعلاقة الفنان الذي يراقب براعم الوجود الجديد والأحداث وشخصيات الحقبة الجديدة". أما فيما يخص فيلم "الطرق إلى صورموفو" فلم تخف الصياغة الصعبة إلا لرغبة في الحصول على ما يشبه "الملمح الحي"، غصن مؤثر في الأمام أو شجرة جميلة في الخلف. الوضع مختلف في "الخط العابر".

قدم شوميانسكي "التشوهات الطبيعية" لمسكفين وسيجايف ورابوبورت و"التشوهات الشكلية" لغوردانوف وكولتساتي ورابوبورت نفسه على أنها الخط المضاد للحقيقة الذي ارتبط مع وجهة النظر ("علاقة الفنان")، والذي كان بالفعل اتهاماً سياسياً، وخاصة إذا كان الخط "عابراً". إن معنى الهجمات الحادة حتى لو كانت خلال التحفظات بأنها تتعلق "بصف من اللقطات"، وليس بالفيلم بأكمله، هو سعي لتحقيق نمط موحد للجميع. عرفه شومياتسكي بأنه: "... صورة فوتوغرافية لكل فيلم من أفلامنا... يجب أن تتميز ببساطة في الحد الأقصى وسطوع غريب". لماذا لقطة "الطريق إلى صورموفو" لم تف "بالبساطة إلى الحد الأقصى" واللقطات "ذات زوايا حادة للإضاءة المتباينة" في

فيلم "فريتز باور" للمصور غوردانوف وفيلم "الحدود" للمصور رابوبورت - "سطوع غريب" أمور كان من الصعب فهمها.

تحدث بيوتروفسكي في المؤتمر عن تأثير التعبيرية والانطباعية على أفضل أعمال مدرسة لينينغراد، بما في ذلك على فيلم "بابل الجديدة"، وعن أن هذه التصويرية التشكيلية تولد في شكليات المرحلة الجديدة. وعن مسكفين قال: "إن المحاولة في الانتقال من التصويرية التشكيلية إلى بساطة فنية أكبر قد نفذها مسكفين في فيلم "شباب مكسيم". ومع ذلك، فلا يمكن أن يوصى بهذا العمل جميع المصورين بمثابة وصفة صحيحة وحيدة". وها هي وصفة بيوتروفسكي: "علينا أن نلجأ إلى التشكيلية الكلاسيكية، التي هي في أفضل أمثلتها ينبغي أن تكون واحدة من المصادر التي تتغذى من إبداع المصور السوفييتي." لقد انحسرت دائرة أفضل الأمثلة مع عام ١٩٣٦ للغاية، وشمل ذلك بشكل أساسي أعمال المحدثين. والمصورون أنفسهم لم يظهروا في مناقشات القضايا ذات النشاط الإبداعي فعالية خاصة: كان من الصعب تحديد التوجه في المتطلبات سريعة التغير (إذ لم تمر بعد سنة على مديح أحد أبرز النقاد ن. م. بيزويتوف للمصور جينزبورغ والفنان سوفوروف على ابتعادهم عن تأثير المحدثين تجاه "الفلاحين"). وأما الرأي العام فقد أعرب عنه غوردانوف. فهو لم ينكر، بل وشدد حتى على إنجازات "الفترة الأولى"، ووافق على أن ما تدعى به سخريةً "الانطباعية التعبيرية" غير صالح، وقال إنه ليس هنالك الآن خط واضح لطريق مصوري لينينغراد الفنية المستقبلية بعد.

صمت مسكفين، مع أنهم ألصقوا به تهمة في المكان الذي دفعوه فيه إلى كلمة يلقيها في مؤتمر الاتحاد العام. وكان هو شاعر باتجاه التغيرات أكثر من غيره من المصورين، شعر بأن العمل على سيناريو الجزء الثاني يسير بصعوبة، وشعر بالأحداث في الفنون الأخرى، واقترب في الموسيقى في هذا الوقت من شوستاكوفيتش. وكان السبب في هذا الأحداث الهامة في حياتهما الشخصية. في نهاية عام ١٩٣٥ حدد مسكفين علاقته مع ناديجدا نكولايفنا كوشيفيروفا، وفي ديسمبر كانون الأول ولد لهم ابن سمي على اسم جده نكولاس. وأصبحت ناديجدا نكولايفنا مع نينا فاسيليفنا زوجة شوستاكوفيتس

صديقتين. كثيراً ما زارت العائلتان بعضهما بعضاً، فعائلة شوستاكوفيتش عاشت في مكان قريب، في شارع كيروفسكي نفسه، إلى جانب "لين فيلم". وتعمقت الصداقة أبعد من ذلك عندما ولد لعائلة شوستاكوفيتش ابنة في مايو عام ١٩٣٦؛ فأصبحوا يأخذون الأطفال سوية إلى المزرعة.

إن شوستاكوفيتش واحد من أولئك الذين على الغالب لم يستطيعوا تسمية عام ١٩٣٦ "بالسلمي". لقد بدأ في عام ١٩٣٥ بالسمفونية الرابعة، في يناير ١٩٣٦ انتهى من جزئها الأول، وبدأ العمل على الثاني. في ٢٩ من يناير نشرت"برافدا" مقالاً بعنوان "تشويش عوضاً عن الموسيقى" عن أوبرا شوستاكوفيتش "سيدة حي متسينسك ماكبث"، في السادس من فبراير "زيف باليه" عن عمله "التيار المضيء" (وعلى أثر ذلك ظهرت مقالات على "بروميثيوس"، و"فناني الضربات اللونية"). وفوراً أوقف تصوير فيلم كرتون تسيخانوفسكي "حكاية الكاهن وعاملُهُ بالد" مع موسيقى شوستاكوفيتش (عرف مسكفين المخرج جيداً، والموسيقى التي قد جهزت، وشاهد المادة التي تم تصويرها، وأدرك بأن الفيلم يمكن أن يكون مثيراً للاهتمام). في ظل هذه الظروف، ومع حلول فصل الربيع لعام ١٩٣٦ تم الانتهاء من السمفونية كما وعزفت أكثر من مرة على أربع أيادي عند شوستاكوفيتش. لم تستطع كوشيفيروفا التي قالت لي كيف أصغي إلى أشياء جديدة في العزف المنزلي للمؤلف، أن تسمى بثقة ما سمعته بالسيمفونية الرابعة – مع أن نصف قرن من الزمن قد مر. غالباً فإن مسكفين قد سمعها علما بأنه مر على موسكو بعد رحلة البحر الأسود، ثم عاد إلى لينينغراد في ٨ مارس، وحتى سبتمبر لم يذهب إلى أي مكان. على أي حال كان يعلم بمحتواها المأساوي. "إن خصوصية الرابعة التأثيرية... - حسب رأي م. د. سابيينا – في أن النمو هنا دائماً ينقطع بأشكال تباينات حادة، ولا يتوقف عن الحركة المطردة الطويلة لفكرة الشكل. إن اهتياج عقل وقلب الفنان تغطي لأول مرة بحرفية تناقضات الحياة في اتساعها اللا محدود، وهو لا يرى احتمالات المصالحة". في خريف عام ١٩٣٦ بدأت البروفات، وكانت مرحلة صعبة، وتم التذكير مرة أخرى بمصطلح "الموسيقى المشوشة". فسحب شوستاكوفيتش السمفونية من الأداء.

لم يعرف مسكفين تناقضات الحياة العنيدة في مثال شوستاكوفيتش فحسب. لقد كانت الأمور عليه أصعب ربما من صديقه الملحن الذي يعرفه بعمق والذي استطاع شحن فتيل التوتر العاطفي في موسيقى مأساوية. تعايش مسكفين مع كل شيء في داخله. لم يكن أحد من أصدقائه في فيلم "شباب مكسيم" يعرف ما كان يفكر به عندما كان يصور المشهد الأخير. نصح بوليفانوف مكسيم: "إن الناس ينتظرون في صورموفو. هنالك صعوبة...". كان هذا عام ١٩١٠، وكان مدير مصنع صورموفو ن. د. مسكفين. أذكر أن اللقطة الأخيرة سميت "الطريق إلى صورموفو"، وكتب عنها شومياتسكي، متهماً مسكفين بدوره في منعطف على طريق خاطئة لكامل مدرسة لينينغراد السينمائية. صمت مسكفين، إلا أن آثار مثل هذه الاتهامات في نفسه كما هو واضح ونتائجها المحتملة بقيت.

في كانون الأول من عام ١٩٣٥ حظرت هوك فيلم شبيس وميلملن وميخائيلوف "المهندس غوف" الذي صور في "بيل غوس كينو (Белгоскино)" و(قبل ذلك كانوا قد صوروا هناك فيلم "عودة بيكر ناثان" –حسب محصلة عام ١٩٣٢ سماه شومياتسكي إلى جانب فيلمي "الملاقي" و"إيفان الرهيب" دوفجينكو).فنقل شبيس و ميلمان العمل إلى "لين فيلم" من دون الحق في وضع الفيلم، وعندما خسر ميخائيلوف "فريقه"، قررت العودة إلى التصوير الفوتوغرافي. ومسكفين بدوره لم يقنعه بالبقاء في السينما، فهو إن لم يفهم فقد شعر بأن أصدقاءه الآن انفصلوا بخوف خفيف. صحيح أن موجة جديدة من الإرهاب بعد اغتيال كيروف، نوعاً ما، في نهاية عام ١٩٣٥ – وبداية العام ١٩٣٦ ضعفت، ولكن بالمقابل كانت تتجهز أول عملية من "العمليات الكبرى". وسوف تعقد في شهر أغسطس، وسوف يتم تضمين "الإرهاب الكبير" في ذروة هذه الحقبة. في مثل هذه الظروف، في كامل العام ١٩٣٥ ونصف العام ١٩٣٦ ، كان مسكفين ينتظر "عودة مكسيم".

لم يبق بدون فعل أي شيء، كان في الصباح يشاهد المواد التي تمت معالجتها في المختبر في اليوم السابق، ويمر على المصورين الجدد أثناء عملهم. كتب شبيس كتاباً عن التجميع (المونتاج)، وبحث معه علاقة تناسب

اللقطات مع تجميع المشهد. وأثناء مساعدة مسكفين له بدأ، حسب ما رواه غوردانوف، بتسجيل تصوره الخاص عن أعمال التصوير السينمائي.

لقد قضى الكثير من الوقت في ممارسات تقنية. أنشأ في الأستوديو حزم الشعاع الضوئي، وصنع أجهزة ومعدات مع معهد البصريات الحكومي، وبدأوا بالتصوير. تعمق مسكفين في كل التفاصيل. عملت شقيقة بوريس في "جي أو إي (ГОИ)"، وبصفة عامة كان لديه الكثير من الأصدقاء هناك. وكان أحدهم د. س. فولوسوف يعمل في مجال عدسات ذات طول بؤري متغير. وكتب: "قدم لي اندريه نكولايفيتش عوناً كبيراً كما في اختيار مخطط البصريات، في تأسيس عقلانية صناعة تلك العدسات التي تهدف إلى توسيع الإمكانات الإبداعية للمصور". منذ منتصف الثلاثينيات و مسكفين استشاري دائم عند فولوسوف الذي طبق واحدة من أروع العدسات في البلاد، والحائز على جائزة لينين. أتم جي. ب. فايرمان تطبيق فيلتر الاستقطاب الذي ينظف عند التصوير الانعكاسات الناصعة اعتماداً على ما حصل عليه الأكاديمي س. ي. فافيلوف مدير "جي أو إي"، وذكر أن: "اندريه مسكفين تكرم وقدم لي مراجعة لما استحوذ (مرشح كان قد جلبه له نيلسن يا. ب. من الولايات المتحدة)، ولكن من دون السماح بتخريبه". خلق فايرمان طريقة محلية لصناعة مرشحات من هذا القبيل، وجرب مسكفين نماذجها التجريبية. كان هذا في نهاية العام ١٩٣٥، وفي هذا الوقت كان مسكفين قد التقى بفافيلوف كرئيس "للمحاكمة العلنية" على أول كاميرا فوتوغرافية سوفييتية "فوتوكور (والاسم يعني مصوراً صحفياً)"؛ كان مسكفين أحد القضاة. إن مجرد دعوة كهذه بالطبع هي تأكيد على سلطة مسكفين حتى في تقنية التصوير الفوتوغرافي. لقد تابع التطور التقني لمنتجات جديدة، وكان قادراً على التقاط ثمرة الأفكار الجديدة. وعندما ظهرت "لايكا" صغيرة الحجم في بداية الثلاثينيات، قام بتطوير جهاز مماثل ثم صنعه، وبدأ مرة أخرى بالتقاط صور فوتوغرافية كثيرة. وما أثار اهتمام مسكفين هو عملية العمل بحد ذاتها، فهو لم يطبع صوراً مكبرة ضخمة، درس نسخة الفيلم السالب وفي أحسن الأحوال كان يطبع "تجارب" صغيرة

وكان لا يرميها بل يلصقها في ألبومات كبيرة. وكان من أهم مواضيعه التي صورها هي ابنه، وكلبه هيكس المحبوب

نشأ الولع بالتصوير المسرحي الفوتوغرافي بسبب اهتمامه بماير هولد. وبناءً على طلب مسكفين أحضره شوستاكوفيتش إلى بروفات مسرحية "ملكة البستوني" في مسرح الأوبرا الصغير. كان مسكفين يحب مسرحيات ماير هولد، أما بعد ذلك فأصبح مملوكاً بإحساسه من قبل المشرف المحترف، وطاقته وقدرته التمثيلية. لقد صور عدة شرائط فوتوغرافية أثناء البروفات والعرض المسرحي، أما التجارب المطبوعة فألصقها في ألبوم جديد ظهرت فيه لاحقاً مسلسلات مسرحية أخرى صورت من صالة العرض، ومن وراء الكواليس - "القيصر فيودور يوحنا" و "أمطار" في مسرح الفن في موسكو (إم. خي. آ. تي. "MXAT")، "الملك لير" على خشبة المسارح الحكومية اليهودية. خصص ألبوماً مستقلاً لأعمال الممثل الصيني الشهير ميه لانفان.

ممارسة التصوير الفوتوغرافي، والتكنولوجيا، ودعم المصورين الشباب، الاجتماع مع الأصدقاء في مدينة لينينغراد وموسكو حيث أصبحت علاقته وثيقة مع نيلسن بالأخص، حضور حفلات عزف سيمفونيات والمسارح والسيرك في المعارض – كل ذلك كان يثير اهتمام مسكفين. لم يكن الشيء الرئيسي لديه هو عمل التصوير السينمائي. ولكن كانت موسيقى حماسية مرحة من مكبرات الصوت، وأول حافلة كهربائية في شارع ٢٥ أكتوبر، وتنوع متزايد لمنتجات المحلات... ومقالات "الحقيقة"، هجرة ماير هولد للسينما، السمفونية الرابعة وكم كان الفاصل طويلاً. حدد مجريان اثنان مزاج مسكفين في حياة كامل النصف الأول من سنة ١٩٣٦. في نيسان بدأت فترة تحضير فيلم "عودة مكسيم"، ولكن لم يتكون اليقين بأن كل شيء يسير على ما يرام بعد، وعندما بدأوا التصوير في تموز غرق مسكفين في إيقاع العمل، محاولاً التفكير فقط في الفيلم المستقبلي.

وداع الشباب

إن الشخص الذي يعرف قيمة كيان ذاته،
يكون هو الأمثل من بين الناس...

أبو علي ابن سينا

كان فيلم "البلشفي" موضوعاً على أساس مسلسل أفلام. كتب كوزينتسف: "لقد سر آيزنشتاين (متذوق هذا النوع!) كثيراً عندما علم أن الجزء الثاني، وفقاً لكل الشرائع يسمى "عودة مكسيم". كان يجب على نمط الأجزاء الجديدة أن يكون تماماً كما كان في الأول: في المركز البطل، هو يشارك في كل مشهد، وجهة نظر الراوي تتشابك مع وجهة نظر البطل الشعرية. تولى المخرجون العمل على السيناريو حين كانوا لا يزالون يقومون بتصوير الجزء الأول، لكن سرعان ما شعروا: أن الوقت يتغير، والمتطلبات كذلك. لقد قدموا المحتوى الرئيسي (عام ١٩١٤، والنهوض الثوري قبل الحرب، مكسيم يهرب من المنفى وينضم إلى عمل غير شرعي)، ولكن وقعوا تحت أسر نمط فيلم "شباب مكسيم"، فكان من الصعب عليهم إعادة التكيف. وتأخر العمل، وقرروا تصوير فيلم كوميديا اجتماعية طوباوية ما بين الجزأين في عام ١٩٣٥. وأيد مسكفين هذه الفكرة. تمت مفاوضات مع إيلف وبتروف، وشاهينيان، وسلافن الذي أعجبته كتابتهم "مجال حاد (إنترفينس)"، لكنهم لم يتلقوا السيناريو. لذلك قرروا وضع "الأب غورو" تحت طاولة العمل، إلا أن "هوك" لم توافق على ذلك.

وانجذبوا في العمل على سيناريو ل. ي. سلافن الذي أصبحوا معه أصدقاء، واخترع قصة العلامة العسكرية التي سببت في توسيع الإضراب كانهيار جليدي. إن هيئة "كرة الثلج" هي هيئة مثيرة للاهتمام، التقط

المخرجون الفكرة، وأسعدت بدورها مسكفين لما فيها من إمكانيات تصويرية. ولكن المعالجة التي عالجها سلافن على روح "دراما محكمة الصنع" لم تناسبهم أبداً. فحاولوا بإعادة صياغة النص الجاهز أن يعودوا، إلى حد ما، إلى مبدأ نص "شباب مكسيم". ضغطهم الوقت (إذ يجب تصوير الطبيعة الصيفية)، كما ضغطت الإدارة في طلب "دراما محكمة الصنع"، وما جرى من حب ستالين للدراما الواضحة في الأفلام الأمريكية، انعكس كل هذا على السيناريو النصي. وفي تقييم له بعد عرض الفيلم على الفور قال كوزينتسف: "... كان علينا اللجوء الى مساعدة نوابض الدراما التقليدية القديمة والصدئة بالفعل، حتى إنني أعتقد أن مشكلتنا هي بطلنا...". لكنهم حققوا الشيء الرئيسي: خلق صورة مكسيم في سيرة مرحلة جديدة – مكسيم الذي تعلم الكثير، ولكن لم يفقد سحره.

وأخيراً قدم السيناريو، ومن ٢٦ من شهر أبريل بدأت الفترة التحضيرية. في شهر أبريل نفسه ظهرت مقالة المصور ي. م. فوغلمان (إنه صور حتى تلك اللحظة القليل من الأفلام، لكن من بينها "تناغم" للمخرج سافتشينكو) مع هذا الاستنتاج: "يمكنك أن تكون على يقين من أنه في الأعمال القادمة لصف نخبة المحترفين العاملين في حقل فن التصوير السينمائي السوفييتي – مسكفين وتيسيه وغولوفنيا - سوف تظهر أمثلة على" تسطيح " الشكل والبساطة اللذين يحملان جودة بصرية عالية". إن مفهوم فوغلمان عن "التسطيح" يمكن أن يتضح من المقارنة بين فيلم "الصديقات" للخبير رابوبورت وبين فيلم "سبعة شجعان" للوافد الجديد بيه. ي. فيليتشكو والذي عمله "هو الأقرب إلى نمط الواقعية الاشتراكية، إذ أنه لم ينتقَد". ليس هنالك "تبسيط" في النداء إلى الجمال من دون نقد، بل هو احتجاج خفي ضد "ملامح شومياتسكي الحية".

في سياق الجدل الدائر حول الطبيعية والشكلية، والضغط المتزايد لقواعد الواقعية الاشتراكية كانت مقالة فوغلمان "الحق في العمل الفني" بمثابة محاولة لرفض احتكار نمط واحد في فن التصوير السينمائي. ومن الجميل أن فوغلمان أثبت حق المصور السينمائي في الإبداع بمثال عن مسكفين. كتب

كوزينتسف أنهم في فيلم "شباب مكسيم" قرروا مع مسكفين حتى فيما يخص موضوع السمو في التحدث بلهجة روائية. وعبر فوغلمان: "من الواجب افتراض أن "القرار لم يكن مسبقاً"، لكن موضوع ومادة نص "شباب مكسيم" حددا لمسكفين رواية كوسيلة للصورة". وجعل استنتاجاً نهائياً: أن سينمانا "تتكلم بلغة الشعر ولغة النثر والغنائية، والرومانسية، وهذا يتوقف على المهمة الموضوعية القائمة أمام الفنان".

فهم مسكفين عند البدء بتصوير فيلم "عودة مكسيم" المهمة الموضوعية جيداً. لكن اختيار "الطريقة" لم يتوقف على الموضوع فحسب، فكان لا بد من ربطه بفيلم "شباب مكسيم". لم يعتقد مسكفين أنه كان على وشك تقديم تنازلات للطبيعية والشكلية: "أعتقد أن فيلم "شباب مكسيم"، على الرغم من صف الأمور غير الموفقة في التصوير، لديه فكرة صحيحة، ولو كان بإمكاني تصوير الفيلم مرة أخرى، لكنت صورته بشكل أفضل، ولكن باستخدام نفس المبادئ". وللأسف، لم يعدد ما كان في صف الأمور غير الموفقة. يعتقد كوزينتسف أن الفشل يكمن في أن ما وراء جدار مدير المكتب الزجاجي لا يولد شعور حياة المصنع. إنه لمن السهل على مسكفين أن يعطي خلفية حية، ولنقل مثلاً ظلال على النافذة من الورشة، ولكن عرف بالحدس أن الخلفية الفارغة والمسطحة بالذات هي الخلفية المبررة فنياً. وغالباً فإن مسكفين لم يتفق مع تراوبيرغ، على الرغم من أنه، ربما، لم تعجبه اللقطة المقربة الأخيرة لمكسيم في المعتقل مع بعض الاختيارات التعبيرية. وقد تكون لقطة البواب عند الحائط التي من الممكن أنها اقتبست من فيلم "S.V.D." لم ترق له - ليس لأنها تذكر "بالماضي الشكلي"، بل لأنه كان فيها اختيار.

إن الاقتباس موجود في فيلم "عودة مكسيم": في مشهد بناء المتاريس يوجد بضع لقطات متشابهة جداً في تكوينها بلقطات من "بابل الجديدة". شرح الناقد السينمائي س. ي. فريليخ هذا بمهمات فنية وفكرية متماثلة. بالفعل كان يكمن تشابه مهمات، ولكن كوزينتسف ومسكفين كانا قادرين على اختيار زوايا كاميرا بسهولة لحل اللقطات بطريقة مختلفة. الدوافع هنا مختلفة، والرئيسي منها هو غالباً اللاوعي – تثبيت الشعور الذي عصف

بهما خلال التصوير. لقد تذكرا كيف صورا هنا في أوديسا فيلم "بابل الجديدة"، وخلال عملهما على لقطات قريبة المحتوى شعرا، بالطبع، بعلاقتهما من الناحية التاريخية - من متاريس الكومونة إلى متاريس العمال الروس، ولكن الأهم من ذلك شعورهم من الناحية الشخصية - بفيلم "بابل الجديدة" إلى فيلم "عودة مكسيم" شعرا بالتغيير في ذاتهما وفي مستوى عملهما. ظهر شعور النضج الفني هذا، وظهرت "قيمة الكيان الذاتي"، مع كل الإحباطات بعد فيلم "شباب مكسيم".

قال آيزنشتاين في مؤتمر الاتحاد العام إن "السينما السوفييتية ... بدأت تسير في حيز العمل الكلاسيكي". وبكلمة "الكلاسيكي" كان يشير إلى "المثالي"، ولكن هذا التعريف يمكن تطبيقه على نحو آخر - كرمز لواحد من شكلَي أنماط دائمة و"سابقة زمانها" من نوع إبداع فني أو علمي، أو أي نوع آخر. لاحظ فالك أن "عند الرومانسيين فالعاطفة كما لو أنها من الناحية الفيزيولوجية روحية وروحانية". هذا صحيح: إن "الرومانسي" يخرج من نفسه وهو يظهر العالم للغير، كما لو كان يمرره من خلال نفسه، أما "الكلاسيكي" فيشعر موضوعياً بانسجام العالم وأسراره خارج ذاته، وهو يتكلم عن العالم كما لو كان من الخارج. جميع التعريفات تعسفية، وليست حيوية، حيث أنه لا يوجد "رومانسيون" أو "كلاسيكيون" و في أنقى صورهم. وفي عمل كل فنان توجد ملامح لكلا النوعين، وكل ما في الأمر هو العلاقة فيما بينهما، وهذه العلاقة تأخذ في التغير مع تطور الشخصية. إن الرومانسية مخصصة لحقبة الشباب، ومع النضج والحكمة تأتي نظرة لدى الكثير من الرومانسيين على العالم من الخارج.

مشى كوزينتسف وتراوبيرغ ومسكفين في هذه الطريق الاعتيادية للتطور. كل شيء واضح مع رومانسية الشباب، مع الميلودراما في فيلم"العجلة اللعينة" و"S.V.D.". ولكن حتى في فيلم "المعطف" فإن الإنتاج رومانسي إلى حد كبير. لم يضع مسكفين نفسه في مكان الشخصية عندما صور لقطات "ذاتية" فحسب، إذ أنه تأثر بما خشيه البطل ونقل تعبيرياً مشاعره الشخصية. وبدون شك جلب الرومانسية إلى فيلم "بابل الجديدة" وإلى

البداية "البيضاء" في فيلم "واحدة". ولكن فيلم "واحدة" كان نقطة تحول، والعلاقة المتبادلة بدأت تتغير على نحو كلاسيكي. وما أكد التغيير هو فيلم "شباب مكسيم". هذا لا يعني أن "الكلاسيكية" استبدلت نهائياً ب "الرومانسية": ففي الفيلم لقطات، ومقاطع حتى من "السماحية عبر الذات"، مع أن الكلاسيكية سائدة في المجمل. من الخطأ الاعتقاد أن مقدمة فيلم "شباب مكسيم" هي بمثابة وداع لفيكس (فالوداع التقليدي مع الانحراف كان في البداية "البيضاء" في فيلم "واحدة")، فها هو تكرار لقطات من فيلم "بابل الجديدة" في الثلاثية - وداع الحنين لرومانسية الشباب.

يمكن اعتبار طريق فريق كوزينتسف و تراوبيرغ نموذجاً لطريق كامل جيل محدثي السينما السوفييتية في خمسة عشر عاماً. وبالتالي فإن كلمة آيزنشتاين عن الحقبة الجديدة بأنها "كلاسيكية" - وهذا تقييم له ("نموذج")، وتعريف الشكل الغالب في العمل الإبداعي، وتأكيد على نضج الفن الذي لا يزال شاباً.

" عـودة مكسيم "

إن بذل الجهد من أجل نقاء النوعية مخصص فقط من قبل من يسمون بالأنقياء.

يخلط المكتشفون والمؤسسون النشوء المختلف للعناصر الأسلوبية والتركيبية بوحشية، يجدون أنفسهم الفائزين، ذلك ليس وفقاً لقوانين الذوق، بل وفقاً لحدسه الفطري.

بوريس باسترنك

في فيلم "عودة مكسيم" كان افتراض المقدمة - هروب مكسيم من المنفى، ولكن لم يكن من الممكن تصوير ذلك. لقد سار العمل بصعوبة، ففي البداية وبسبب تقطع تواجد الشريط السينمائي والمعدات أوقف العمل لمدة نصف شهر (اتصالاً بالمركزية المفرطة فإن الفوضى ببساطة دخلت في عداد الاتهامات بالتخريب، والتي قدمت بعد ذلك بعام ضد شومياتسكي، وضد مديرين آخرين في هوك والأستوديو). وتفاقم هذا الوضع بسبب سوء الأحوال الجوية في شهري أغسطس وسبتمبر، مما تسبب في بعثة إلى أوديسا. وبحلول نهاية التصوير في فبراير عام ١٩٣٧ صوروا في الاستوديو مقدمة قصيرة على نمط فيلم "شباب مكسيم": مساء، مصباح منفرد، يسير مكسيم و ديوما واندريه مع أغنية "يدور، يحلق..." وعلى هذه الخلفية - نقش عن مصير الرفاق الثلاثة، ومن ثم التيترات ومشاهد تفصيلية مع ناتاشا وتورايفي. بعد هذا فقط تظهر الشخصية الرئيسية على الشاشة.

ومع "نموهم"، ظل كوزينتسف وتراوبيرغ ومسكفين وإينيس أوفياء للشباب غريب الأطوار. وظهور مكسيم هو واحد من الأدلة على ذلك. على

الشاشة زاوية المدخل المقنطر الواقع بين صالات المقاهي. إنه مزين بستارة قطنية متعددة الألوان وتذكر بمدخل المسرح. كان ظهور مكسيم من خلف الستار بغنائه المرافق للغيتار أغنية "عيون ساحرة" هو ظهور مسرحي منصي، ويشبه الفقرة المسرحية في فيلم "شباب مكسيم". تحرك مسكفين بالكاميرا ملاقياً إلى حد حجم إطار قريب للوجه، ومن ثم عكس الحركة فأصبح بذلك يتحرك مع مكسيم، ممسكاً به في اللقطة بحجم واحد. إن الحركة البطيئة أجابت على الإيقاع المتمهل في الأغنية، وجعلت من هذا "الظهور" فقرة منصية نوعاً ما، وذلك لأن الأغنية طويلة بحد ذاتها، والممر "المدخل" مرئي في جميع الأوقات على الخلفية، إلا أن الهجوم إلى حدود اللقطة المقربة للممثل تشيركوف بيّن التضارب بين الأغنية المتهورة وعيون مكسيم الجادة، والتي كانت تقيم الوضع، وتبحث عن الاتصال. أما في مشهد في جلسة لجنة الإضراب فكان مكسيم في اللقطة المقربة جاداً، ولكن يبدو واضحاً أن في عينيه شرارات سعيدة متفجرة.

إن اللقطات المقربة لوجه مكسيم في المشاهد الأولى مصورة ببساطة، ولكن في هذه البساطة توجد فكرة خاصة، وإلى جانب ذلك فهي ليست بهذه الدرجة من البساطة. ملأ مكسفين الحانة بضوء ناعم منتشر. وجعل الدخان من الضوء "ضوءاً حياً"، متردداً، وخلق نوعاً من الجو الخاص "الرطب" لمكان الإطعام ونعَّم قماش الخلفية والنقشات "الصناعية" لطلاء الجدران الذي أنجزه إينيس بما لا يخلو من روح الدعابة البدائية. تحرك مكسيم المضاء بضوء عام من الأمام الأعلى على هذه الخلفية المطفأة. في اللقطة المقربة استخدمت إضاءة متممة من جهة الكاميرا مما خفف الظلال، وساعد على رؤية العين بوضوح أكبر. كانت لقطات مكسيم في بداية مشهد الجلسة عندما كان يجلس عند حافة النافذة، وتظهر خلف ظهره لعبة البلياردوقد أخذت بعناية أكبر، تحدث العامل المساعد في سلسلتي الثلاثية ألكساندر جورجيفيتش سيسويف عن كيفية إضاءة مكسفين لهذه اللقطات: "لم يكن هنالك الكثير من أجهزة الإضاءة في اللقطات المقربة. وضع خمسمئة تحت زجاج مصنفر على الأرض بحيث يضيء

من الجانب وذلك من أجل جعل ضوء جانبي يسقط على الوجه. ضوء جانبي في الأعلى. ضوء عكسي من أجل الخلفية وهو في الأعلى في الغالب، بالإضافة إلى إضاءة ضعيفة على الجانب المظلم". اسمحوا لي أن أشرح: خمسمئة – هو ضوء قوي جداً منتشر الإنارة مع مصباح ٥٠٠ واط؛ ظهرت لاحقاً مصابيح صغيرة، وسميت بمودة بيبي "бэби"، وحينها أصبح مسكفين يستخدمها من أجل إنارة العين. أما أجهزة الإضاءة الأخرى فهي ذات ضوء مركز (بروجيكتورات)؛ ومن أجل تليين الضوء والحد من قوته، يوضع عليه، وخصوصاً على ذلك الذي ينير الظلال، "شبكة" من الشاش. إن هذا الأسلوب الإناري أسلوب معروف جيداً، كل شيء هنا يعود إلى "القليل" المسكفيني. فأجهزة الإضاءة كان يضعها عمال الإضاءة وفقاً لتعليماته. أما التعديلات على تلك التي تنير الوجه، فكان يقوم بها بنفسه. وأحياناً كان يلمس بيده جهازاً، فيتبين أن لا داعي لأن يحركه حتى، وإنما القليل من الجر الملحوظ يحل كل شيء.

لم يكن في اللقطات المقربة لمكسيم الجالس على حافة النافذة جهاز إضاءة معاكس، فالضوء من النافذة حيث لعبة البليياردو يحل محله. وإضاءة جهاز الإنارة من على اليسار ضعيفة جداً وذلك لزيادة التباين ما بين قسمي الوجه المنير والمظلم؛ وهذا يتفق مع الزيادة العامة في تباين صور المشهد ككل. أظهر جهاز الإضاءة من على اليسار تأثير لمعة نقطية في العيون، تلك الشرارات البهيجة ما ساعد الممثل أن ينقل الموقف الساخر نحو المناشفة والإثارة السعيدة للشخص المهيأ من أجل الجدال الساخن (إن مكسيم الآن لا يجادل، إنه بمظهره الجدي ونوتات الغيتار "يهدئ" من هتافات المناشفة الصاخبة، كيلا يسمع بها من في الغرفة المجاورة). هذه البورتريهات، كما اللقطات المقربة ذات العيون الجدية في أغنية الافتتاح، تعطي الجمهور شعوراً بأن مكسيم هو ذلك الذي يعرفونه في الجزء الأول، ولكنه في شيء ما جديد. وهكذا يبررون الاقتحام غير المتوقع لصبي فيلم "شباب مكسيم" في جدال بموضوع يخص النهضة، ولعب دور المغفل في مشهد لعبة البليياردو.

تتشكل أسطورة عند المصورين السينمائيين عن أن مسكفين أضاء اللقطة المقربة بنحو عشرة أجهزة إضاءة. في حقيقة الأمر، فإنه بالإضافة إلى تلك الأجهزة الثلاثة أو الأربعة التي تكلم عنها سيسويف، فإنه نادراً، وفي حال التفات الممثل في اللقطة، كان يضاف واحداً أو اثنين من أجهزة الإضاءة اللازمة لإنارة الوجه في الموضع الجديد. ولكن الأسطورة موجودة، وهي ثابتة في مذكرات آ. ي. دودكو الذي جاء مرة إلى مكان تصوير لقطة ناتاشا المقربة من أجل تعلم وضع الإضاءة "على طريقة مسكفين". لقد أحارتني العبارة عن تعداد كبير لأجهزة الإضاءة الصغيرة "حول عين الممثلة"، وهذا يتناقض مع قصص أخرى، ومع رواية سيسويف على وجه الخصوص. ورد فعل سيسويف على ما قرأه في عبارة دودكو كان غير متوقع: "حسناً، من الممكن لاندريه نكولايفيتش أن يلعب له مسرحية كاملة بالضوء. كان لا يعجبه وجود أحد ما ليشاهد كيف يضع الضوء، وقد يضع ما لا يلزمه في اللقطة من ضوء وأكثر مما ينبغي، وبعد ذلك، وعند ذهاب من أتى ليشاهد، يبعد ما زاد عن حاجته". إن آثار البنبريين على حب مسكفين للتلاعب لم تمت على مر السنين، فضلاً عن الرغبة في المحافظة على الأسطورة السائدة عنه. وأؤكد أيضا أنه "كان لا يعجبه وجود أحد ما ليشاهد كيف يضع الضوء" ليس لأنه أراد جعل أساليب عمله سراً، بل لأنه يعتقد أن: على كل مصور القدوم بجهده الشخصي إلى وسائله الخاصة للإضاءة.

دعونا نعد إلى اللقطة المقربة. في المشاهد الأولى ربط مسكفين بصرياً مكسيم الناضج مع ما كان عليه في فيلم"شباب مكسيم"، وجدد ميزات جديدة من شخصيته. ولكن من أجل خلق صورة البطل كان لا بد من الأخذ في الاعتبار التغيير في النوعية. كان مسكفين يفرز بوضوح الشخصية والشكل، وفي تعليق له على مخطوطة كتاب كوسماتوف عن مهنة التصوير السينمائي عام ١٩٦٠، أشار إلى عدم وجود تركيز على "حل المهمة الأساسية - تحديد شخصية وشكل الإنسان". لماذا من الواجب فصلهما؟ ففي أي شخصية على حدة فإن شكل البطل يختلف، ولنقل، في الكوميديا والتراجيديا، وبالتالي، فلا

بد من أن يحَل بصرياً بطرق مختلفة. وإليك مثال: إن شخصيتي ديمبا ومالوتا متشابهتان في الكثير من الزوايا (عنف ذائب، وعدوانية وقحة، وانتصار مع الهوان)، ولكن كم هي مختلفة الأشكال التي اختلقها جاروف بمساعدة كل من المخرجين والفنانين والمكياج، وبطبيعة الحال، مسكفين سواء في الثلاثية أو في فيلم "إيفان الرهيب"! إن شكل مكسيم هو أقل ملاحظة، ولكنه تغير أيضاً من جزء إلى آخر.

كتب سلافن: "بالطبع، إن سيناريو "عودة مكسيم" هو دراما سينمائية". لقد عمل كوزينتسف وتراوبيرغ جاهدين للمحافظة على نمط فيلم "شباب مكسيم" و"بميل غريزي" ممسكين في النهاية، وربما ليس على نحو كامل، بانتصار يثير الإعجاب، وخلطا "عناصر أسلوبية وتركيبية غير متجانسة" واصلين بتصادم قطعٍ درامية وغريبة محورياً، إعتيادية وغنائية. تم ربط عدم التجانس في فيلم "شباب مكسيم" بحزم مع شكل بطل "المغامرات المعاصرة". أما هنا فلم يكن الربط حازماً، ومكسيم لم يشارك في عدد كبير من المشاهد. وبهذا كان لشكله معنى أكبر أهمية. اهتم مسكفين ملياً بأول لقطة مقربة، التي تعتبر مفتاح تحديد الشخصية وخلق الشكل للمتآمر ذي الخبرة. وما بعد هذا كان على تعبير مسكفين "لحمة". في عام ١٩٣٩ قام بإدارة عمل دودكو، الذي كان يصور فيلمه الأول، وبإيجاز خطط له مخطط "الثلاثة أجهزة إضاءة"، وأضاف: "هذا هو الهيكل، أما اللحمة فاطهوها بأنفسكم". اعتبر دودكو أن اللحمة هي أجهزة إضاءة صغيرة إضافية (وبالمناسبة، فإنه استخدم أحيانا مخططات إضاءة معقدة لا داعي لها). وكان مسكفين يشير إلى شيء آخر – علاقة الجسم المصور بالخلفية، ومع الجو العام للمشهد. وبواسطة "اللحم" فقط يمكن رؤية كيف تغير الحل التصويري من فيلم "شباب مكسيم" إلى فيلم "عودة مكسيم".

الخلفية المسطحة الفارغة هي دافع متناسب مهم لفيلم "شباب مكسيم"، ويظهر قليلاً مثالية الشخصية لمشاهد فردية في أسلوب "مغامراتي معاصر" تماماً. أما في الجزء الثاني فكان من النادر جداً، وفي شكله النقي استخدم فقط في مشهد تنقيح جريدة " الحقيقة (Правда)"، حيث كان مبرراً: إن ضوء الصماح الوحيد المعلق والمنخفض ذا الغطاء المخروطي لا يصل إلى

جدار، مشدداً على مكان التنقيح المعزول الذي يعيش تحت تهديد الإغلاق ومصادرة الممتلكات. كما استخدمت الخلفية المسطحة بطريقة مثيرة في مشهد جلسة لجنة الإضراب. إن أغلب لقطات المناشفة أتت على خلفية جدار مظلم سيء المظهر، وفي لقطات مكسيم فالنافذة بمثابة خلفية –بقعة مضيئة، "حية" بسبب الدخان المضاء وحركة لاعبي البلياردو. أما في لقطة الطالب المناشفي الذي يقف عند النافذة فكانت زاوية التصوير مختارة بحيث يُرى من النافذة جدار مظلم.

من كل مشاهد الفيلم مع مكسيم يوجد عدد قليل منها في "الغرف" (مع ناتاشا، مع توررايف)، وفي ما تبقى منها –خلفية نشطة، نابضة بالحياة. حتى في اللقطات المتوسطة عند البلياردو، حافظ مسكفين على عمق اللقطة العامة للحانة مع حياة نشطة خاصة. إن هذه الخلفية تجيب على المهمة الإخراجية "إلتقاط صورة بركان، وعاء يغلي"، وأصبحت "لحماً" نامياً على "الهيكل العظمي" - لقطات مكسيم المقربة، لم تكن هذه لقطة مقربة نظامية "مرسومة" حسب قوانين الظل والنور (على الرغم من أن مسكفين لم يتخل نهائياً عن تحضيرات الظل والنور)، بل كانت شكلاً ديناميكياً للبطل في خضم الحياة.

يعمل على شكل مكسيم أيضاً وسائل بصرية حادة، مثل تغير الإضاءة داخل المشهد. تفريق المظاهرة، بناء المتاريس، والبدء في المعركة (قبل موت بيروفييف) مشاهد صورت في ضوء الشمس. عندما لفظ بيروفييف الكلمات الأخيرة قام مكسيم بوجهه الغاضب إلى ارتفاع له كامل على خلفية الغيوم الكثيفة التي ثقلت بالدخان المتصاعد الأسود، وفي الموسيقى بدأت مسيرة الجنازة التي قدم فيها شوستاكوفيتش لهجة من الحزن الممزوج بالغضب. إن تغيير الضوء عند تغير مزاج وحالة البطل لم يكن شيئاً جديداً، ولكن مع تكوين رائع من اللقطات، وتغيير وتيرة المونتاج والعرض التمثيلي للممثلين وقوة الموسيقى هو ما صعد من ذروة المشهد، بل وكل الفيلم، إلى مستوى الحماسية الحقيقية.

لو كانت درجة الحرفة الإخراجية والتصويرية والتمثيلية درجة أخرىلكان الأسلوب شكلياً. رأى بودوفكين في الفيلم الأساليب الأخرى التي كانت "مخصصة لفيكس"، فمثلاً، عبور مكسيم واضعاً النظارة السوداء بعد هزيمة المتاريس. "وحتى الآن، - على حد قوله – فإنه لا يمكن التحدث عن الشكلية. وما تبقى هو شكل حاد، والذي فيه يلتم المحتوى فيُجعل أكثر وضوحاً للمشاهد". إن حدة الشكل هي خلط شجاع للنوعيات الذاهبة من الدراما السينمائية النقية وعلى مبدأ التباينات البصرية، مما ربط الجزء الثاني مع الأول. وتماماً كما كان الحال هناك، فكثيراً ما فاقم مسكفين الأسلوب إلى أقصى حد. في مشهد جريمة قتل مكسيم الوهمية فإن الوصول إلى الحد المطلوب سمح بإخفاء "النوابض الصدئة التقليدية الدراماتيكية" بطريقة أو بأخرى. سمة خاصة من مظاهر مئات الأسود. ومن أجل المشهد الخارجي تم اختيار حشد من مئة شخص، وشارع مناسب. وحسب رواية كوشيفيروفا، وهم لا يزالون في الأستوديو عندما أرت إينيس ومسكفين الحشد المرتدي زيه، اقتراح مسكفين لنقل التصوير إلى الأستوديو. وبمعرفتنا النتيجة، فإنه من السهل إعادة استدراك ما جرى في مخيلته: كان يجب على طبقة لقطات أفراد المظاهرة اللونية العامة أن تتباين بحدة مع المشهد السابق على الحاجز. إنه لمن الممكن الحصول على ذلك في التصوير الخارجي، ولكن الأستوديو قد أتاح مزيداً من الكثافة الجوية: فبإزالة المنازل الحقيقية والسماء من اللقطة تم تركيز الاهتمام إلى الحد المطلوب على ما هو رئيسي، وأُعطي في لقطة واحدة أو لقطتين شكلاً عمومياً، وأضيف تباين نوعي نمطي إلى تباين الظلال المنيرة.

قدم مسكفين للفنان إينيس الفكرة بأسلوب إنتاجي بحت كما جرت العادة: "نحن بحاجة إلى مئة متر مربع من المخمل الأسود. هل يمكننا إيجاد ذلك؟" كان ذلك كافياً لإينيس من أجل أن يرسم على قطعة ورق مصباحين ومجموعة من الناس في العمق فيما بينهما دون أن يقول كلمة واحدة، لقد التقط المخرجان أيضاً معنى الجملة وفوراً أجريا تغييراً على نص التصريحات، أو بالأحرى، ألغياها كلها، وتركا "صيحة النصر فقط!". وشد

إينيس على جدار الأستوديو مخملاً أسود، وأقام المصابيح عليه. ضبط مسكفين أجهزة الإضاءة على المستوى الأول من اليمين، ومن اليسار على ما يليه في العمق (تأثير ضوء المصباحين)، وأمام الخلفية أطلق دخاناً، وسلط عليه ضوءاً خفيفاً. أنير المصباحان ومشى خمسة عشر شخصاً من الحشد فقط وعلى رأسهم ديمبا، يحملون صورة للملك وأعلاماً، يتجهون من الخلفية إلى الكاميرا. وبوتيرة ميكانيكية قذف ديمبا يده وهو يصرخ بصوت أجش صيحة النصر، أما البقية فكرروا الصيحة بعناية من بعده. إن عدم وجود الموسيقى قد عمق تباين الصيحة التي بلا روح مع الإحساس الإنساني في مسيرة الجنازة. تفجرت الغربة على الشاشة... إن الحل الجماعي المفاجئ، في مقارنة مع السيناريو، في المشهد جعله دقيقاً إلى الحد الأعظم، وليس فقط في الصورة، ولكن في فضح كيان فكرة "الوطنية" السوداء، وقوتها التدميرية الغبية. ليس من قبيل الصدفة طبعاً التشابه مع اللقطات المماثلة من حيث التناسب والإيقاع الميكانيكي لسير الفرسان الألمان في فيلم "بابل الجديدة".

في مشهد المهرجان فضحت الفكرة الرجعية على الملأ العام، وفي مشاهد مجلس الدوما بشكل مصطنع حاد. كان بإمكان مسكفين زيادة اصطناع بوريشكيفيتش وماركوف الثاني، لكنه فعل ذلك في الحد "القليل"، مصوراً، على سبيل المثال، ماركوف الذي يحذو حذو بطرس الأول من الأسفل قليلاً. و"بروتوكولياً" مصوراً مجلس الدوما (هكذا صوره مصور مجلس الدوما الفوتوغرافي في عام ١٩١٤)، أظهر مسكفين الطبيعة الوثائقية لمكان الحدث. كان كل الاهتمام معطى للممثلين، فكانت صورهم تبدو وكأنها صور فوتوغرافية في مجلات ذلك الوقت. وفقط في نهاية المشهد الرئيسي الثاني في مجلس الدوما، وذلك عندما بدأت العربدة الرجعية بعد خطاب تورايفا، قام بزيادة حدة زوايا التصوير، وقدم وجوهاً أكثر نموذجية في لقطات مقربة جداً. لقد قدمت المشاهد في مجلس الدوما صورة حية من "أوساط الحديث البرلماني". ذكر جورج سادول في "تاريخ السينما": "لقد صنعت من ذلك العمل المتأني والماهر ما جعل كابرا يستخدمها في فيلمه "السيد سميث يسافر إلى واشنطن" حيث جرى حدث أيضاً في البرلمان". إن لهذه الملاحظة أهمية،

إذ أن الحديث يدور دائماً عن تأثير السينما الأمريكية في سينمانا (تم زرعه حتى من قبل إدارة هوك، التي هي على دراية برغبة ستالين السينمائية)، وغالباً ما يُنسى التأثير العكسي.

وينبغي التكلم عن جانب الإنتاج في تصوير مجلس الدوما. لقد تحسنت معدات مؤسسة استوديوهات "لين فيلم" السينمائية بشكل متكرر منذ وقت "سيف زاب كينو"، وبالمقابل فإن التكنولوجيا الأميركية لم تبق على ما هي عليه. وكان في أوامر جون ووكر والمصور ف كابرا أفضل اختيار لأجهزة الإضاءة، وأدوات أكثر ملائمة من أجل تركيب الكاميرات والتصوير أثناء الحركة. ومع ذلك، فإن نوعية لقطات مجلس الدوما ليست إطلاقاً أدنى في أي شيء من لقطات قاعة الكونغرس في فيلم "السيد سميث". وسجل مسكفين في تصوير مجلس الدوما رقماً قياسياً مميزاً ببلوغه تأثيراً فنياً كبيراً ودقة تقنية عالية الجودة بواسطة الحد الأدنى من الوسائل. إن إدارة صالة قصر الضيافة لم تصور سوى نصفه، ولكنها شغلت مساحة أكبر أرض أستوديو كانوا قد بنوه من أجل صناعة فيلمين. وفقاً للقواعد في مثل هذه المساحات الضخمة فإن جميع أجهزة الإضاءة المشغلة في وقت واحد سوف تحتاج إلى حوالي ١٠٠,٠٠٠(مئة ألف) أمبير. في البداية كانت مجموعة تصوير فيلم "نائب منطقة البلطيق" قد عملت هناك (مشهد جلسة بتروسوفيت). لم يستطع المصور م. جي. كابلان ذو الخبرة العالية أن يكتفي بالمعدل: ففي تصوير المشاهد العامة تطلبت أجهزة الإضاءة حوالي ١٣٥,٠٠٠(مئة وخمسة وثلاثين) أمبيراً. أما مسكفين فاحتاج إلى إضاءة أقل من المعدل بمرتين، أي أقل مما تطلبه فيلم "نائب منطقة البلطيق" بثلاث مرات.

يجب أن يوفى كابلان حقه - في مقال حول مسكفين (في يونيو عام ١٩٣٧)، قيم مشهد مجلس الدوما تقييماً عالياً من حيث تكوين اللقطات والإضاءة. لكن فكرة كابلان الرئيسية: في فيلم "شباب مكسيم" لم يخرج مسكفين حتى النهاية بعد من الماضي الشكلي، وأما في فيلم "عودة مكسيم" فإنه "تغلب على نفسه" واصلاً إلى تفسير واقعي، الذي من أجله "قاطع بحزم وبشكل نهائي ما يسمى بالضوء البقعي." كتب كابلان هذا بحسن نية: إعتقد

أنه يساعد مسكفين عازلاً إياه عن الماضي ومعلناً أنه واقعي مئة بالمئة، لكنه كان مخطئاً على وجه العموم، كما على وجه الخصوص. صحيح أن في فيلم "عودة مكسيم" توجد مشاهد التقطت بإضاءة عامة متناثرة، ولكن مسكفين لم يتخل أبداً عن الضوء المفضل بالبقع والمكتشفات الأخرى في فترة فيكس. وما كان مثيراً للاهتمام بشكل خاص هو أن المخططات العامة لمجلس الدوما أضيئت "بالبقع" حصراً. طبق مسكفين مبدأه الدائم " يعمل في كل مكان جهاز إضاءة واحد"، وكون بالتعبئة الكثيفة من البقع، وصقل نصوعها بدقة، انطباع الضوء العام المتناثر بواسطة الحد الأدنى من عدد أجهزة الإضاءة (وعفوياً تتذكر كيف أن س. في. رحمانينوف أجاب على سؤال عن سر عزفه الساحر اللذيذ على البيانو أنه لا يوجد سر، وكل ما في الأمر أنه لا ينبغي لمس المفاتيح المجاورة).

لم يكن هذا كل شيء. فعندما عمل في الحد الأدنى ضوئياً، أي على حدود الخطر، لم يصور مسكفين ما يسمى بالدوبلات الاحتياطية. وعوضاً عن تصوير الدوما في أربع عشرة نوبة عمل (أوردر) استغرق التصوير سبع نوبات عمل، فوفروا الكثير من الشرائط السينمائية. بطبيعة الحال، فإن الإشارات الرائعة لم تتوقف على مسكفين وحده، بل وعلى كفاءة المجموعة المهنية ككل، ولكن مساهمته ومثاليته، كانا حاسمين. "وقع التصوير بوتيرة لم يسبق لها مثيل - تذكر جاروف – لقد قرر مسكفين، رجل الظلام ذو النظارات، و كوزينتسف – هما من أدارا عمليات التصوير - التصوير، متخليين عن العديد من الدوبلات". الحديث هنا يدور عن المشاهد مع جاروف في الحانة. لقد ذهب مسكفين في مجازفة تقنية خطرة كبيرة بتصويره دوبلاً واحداً، ولكن بفضل هذا تم تصوير جزء كامل تقريباً من الفيلم في ثلاث نوبات. حصل مسكفين على توفير كبير في الوقت أيضاً عن طريق تداخل عمل كوزينتسف مع الممثلين وتثبيت الكاميرا والضوء. اخترع نظام اتصال صامتاً مع المساعدين وعمال الإضاءة باستخدام الإيماءات المعبرة والاقتصادية، التي لا تتطلب حركات إضافية. وقد فعل ذلك بمهارة فائقة بحيث بدا أحياناً كما لو أنه كان يقود الضوء: كان عمال الإضاءة يعظمونه،

لذا فرد الفعل على كل حركة منه كان لحظياً - أُشعل جهاز الإضاءة، تغير اتجاه الشعاع، قسم من الأشعة حجب بواسطة حاجز ...

كان هناك تأخيرات متكررة لا دخل للمجموعة بها، وكانت هنالك حملة غير متوقعة، كما كان قليل من إعادة التصوير، لكن الفيلم انتهى بمرافقة توفير كبير، ما كان سبباً في الحصول على شكر وجوائز. في ٢٧ أبريل قدم الفيلم بنجاح في موسكو. وبينما كانت تطبع نسخ من الجزء الثاني، قررت هوك مرة أخرى عرض فيلم "شباب مكسيم" على شاشات السينما، إلا أنه تبين أن ما يقرب من الثمانمئة نسخة (وهذا رقم كبير في تلك الأوقات) "شوهدت" حتى تدهورت تقنياً. لأول مرة، وربما هي المرة الوحيدة، في غضون عامين من عرض فيلم بهذا الطول يطبع مرة أخرى. كان يمكن للمؤلفين أن يفخرا بذلك، وإذا ما أضفنا أيضاً النجاح الكبير الذي حققه فيلم "عودة مكسيم"، لاستراحا تحت شجرة رمان. لم يكن هذا من قواعدهما. استلم كوزينتسف وتراوبيرغ سيناريو الجزء الثالث بدون أن يضيعا يوماً واحداً.

" طـرف فيبورغ "

وأعتقد أن أهم شيء في الحياة والفن
– الشعور بقيم التناسب.
إني لا أحب أي شيء مفرط.

غالينا أولانوفا

بعد الانتهاء من كتابة السيناريو، كتب المخرجان: "... يمكننا الآن أن ننظر إلى الوراء للتفكير نقدياً في نقاط ضعف الأجزاء السابقة". وعددا فيما بينها مما لاحظاه "بعض الاختلافات" في الأسلوب: "إذا كانت المشاهد الغنائية وظهورات شكل مكسيم في الحركة والطول تهيمن في الجزء الأول، ففي الجزء الثاني تراجعت المشاهد الغنائية إلى المستوى الخلفي، وبعض الأحداث التاريخية أبعدت جسم مكسيم". في الجزء الثالث، المشاهد التي حددا فيها هدفاً يتمثل في "خلق دراما تاريخية عظيمة". لقد واكبا الاتجاه العام خطوة خطوة، لكن هذه لم تكن حقبة من تقديم الحداثة: إذ أنهما كانا مخلصين، واعتقدا حينها في صحة هذه الحركة حصراً من جزء إلى آخر. إن الإخلاص والإيمان جعلا من "طرف فيبورغ" إنتاجاً قوياً، يستولي على الجمهور.

حددت تجهيزات الدراما العظيمة معبر مسكفين إلى الصورة، وأدى التجانس النوعي إلى نفس الكشف المتناسب الموحد الساري في كل المشاهد عن الشخصيات والبيئات. إلا أن مشهدين تطلبا تعبيرية الصورة: تدمير أقبية النبيذ وحريق المستودعات مع البضائع. كان السيناريو جاهزاً مع نهاية ديسمبر عام ١٩٣٧، وخططوا لتسليم الفيلم في نوفمبر تشرين الثاني من عام ١٩٣٨. صوروا فوراً في فبراير ومارس مشاهد "الطبيعة المنتهية" كيلا تذهب فرصة التصوير الشتوي من يدهم، وفي ٢٦ آذار فقط دخلوا في فترة التحضير

الاعتيادية. وهكذا حدث أن التصوير بدأ من لقطات تدمير أقبية النبيذ (صوروا الحريق في الخريف؛ وكما حصل لبعض اللقطات الأخرى، لم يتم تضمينها في الفيلم)، وليس من اللقطات التي تحدد "لهجة قصة" كامل الفيلم.

تم أول تصوير في مساء يوم ١٤ فبراير، عيد ميلاد مسكفين. وكان فبراير متجمداً ودون ثلوج، خلقوا عاصفة ثلجية بقذف الثلج الذي جلبته الشاحنات بالمعاول إلى أربع مراوح. كان التصوير صعباً على الجميع، ولاسيما الممثلين – إذ جلدتهم دوامات الثلج. لكن مسكفين أصر على أن ينظف المساعد ساشا زازولين إطار جهاز التصوير بعد كل دوبل مع أن الحرارة كانت أقل من ٢٠ درجة فهرنهايت. عمل زازولين وهو مغطى بسترة مع الكاميرا باللمس، بأصبعه المتجمدة من البرد. كان إصرار مسكفين مبرراً: لم يظهر ولا حتى متر واحد من الشريط السينمائي المعطوب بسبب من الكاميرا. ولم يكن هناك أي عطب فوتوغرافي في الصورة، مع العلم أن الظروف الضوئية عند غروب الشمس تتغير بسرعة، وتحديد مستوى الإضاءة لمجموع التعريض كان يتم بحكمة باستخدام العين المجردة. دعا مسكفين المخرجين لمشاهدة المادة الأولى بجملته المعتادة "تعالا وتضايقا". لم يحصل أن تضايقا. إن ديناميكية وهج الضوء، والرياح العاصفة الثلجية الحادة، وحركة الممثلين بطريقة عشوائية، واستمرار الطبقة اللونية العامة السائدة في كل اللقطات، وذات السماكة في أماكن حتى الاسوداد بالرغم من جميع التعقيدات التقنية - كل هذا خلق لهجة مقاربة لسطور الكاتب بلوك: "ليلة سوداء، الثلج أبيض. رياح، رياح!. إن الرجل لا يقف على قدميه بثبات". ومن ثم تم تصوير هروب مكسيم ورفاقه، لقطات مقربة لوجه يودوكيا والبلطجية، وكان مونتاج اللقطات تحت مقطوعة شوستاكوفيتش، التي أزيح فيها "الفروج المشوي... (الكلمات)" خفيف الظل بالمعزوفات المنفصلة لكل الأوركسترا. كان هذا المشهد في البناء العام للفيلم انفجاراً إيقاعياً تعبيرياً بين المشهد بطيء الإيقاع في المجلس مع ناتاشا المريضة وبين المشهد الهادئ في البنك. وهكذا تم إنشاء ذروة التوتر الدرامي، الذي أعد لذروة أخرى في الفيلم، لكن مأساوية، في مشهد المحكمة.

تطلب التصوير من فريق التصوير عملاً حماسياً. وكان المصور الثاني جي. ن. فيلاتوف، الذي صور في عام ١٩٣٠ مع جينزبورغ فيلم "ابن البلد" للمخرج يوهانسون، بالإضافة إلى ثلاثة من الأفلام بعده. أيد مسكفين تعيين فيلاتوف على فيلم "البروفيسور مملوك" صعب الصورة واستطاع إتمامه بنجاح تحت إشراف مسكفين. لكن وبسبب شعوره بأن معرفته ومهارته ليستا بما فيه الكفاية طلبه بمثابة مصور ثان في فيلم "طرف فيبورغ": لن يوجد أفضل من هذه الجامعة لتعليم التصوير، وكالعادة، وضعه مسكفين في التيترات "في مساواة معه"، ما يجعل العودة إلى العمل بشكل مستقل سهلة. لسوء الحظ، فإن ذلك لم يحدث، فبمرض خطير، توفي فيلاتوف في عام ١٩٤٠. لقد كان مساعداً جيداً، ولكن مقارنة مع بوسيبكين الدقيق، فقد "خربته" قليلاً خبرة أفلامه الخاصة.

إن فصل شتاء عام ١٩٣٧-١٩٣٨ كان على مسكفين صعباً. بدأ ذلك في الخريف: واحد من أقرب الأصدقاء، إينيس المخلص، الشيوعي، ماتيه زلكوي الأسطوري الذي أنقذ من أجل جمهوريته احتياطيات الذهب في روسيا، اتهم بالتروتسكية ونفي إلى كازاخستان. في تشرين الأول ألقي القبض على نيلسن. لم يستطع مسكفين ألا يفكر بأخيه: سيمون، المهندس الموهوب الذي يشغل منصباً مهماً في مصنع كبير، وكما نيلسن، ذهب هو أيضاً في مهمة إلى الولايات المتحدة. والهواجس صارت حقيقية في أوائل نوفمبر تشرين الثاني. أخيراً، في صباح ١٥ من فبراير، بعد يوم من التصوير الأول لفيلم "طرف فيبورغ"، علم أن شبيس شارك مصير كل من نيلسن وسيميون.

سيمون، شبيس، نيلسن - هم الأقرب لمسكفين (على الأقل كان يعرف أن إينيس على قيد الحياة)، وكم دخل السجن من أصدقائه بدءاً من بيوتروفسكي! كيف تصرف مسكفين حينها؟ كان بعد القبض على شقيقه في انتظار التحقيق ودمر تقريباً جميع سجلاته الخاصة وبعدم شعور بالأسف كتابات تتعلق بعمل التصوير السينمائي. وفي وقت لاحق شق جميع صور ماير هولد من الألبوم. لم يفعل ذلك خوفاً على نفسه، ولكنه خاف من أذية آخرين. فهو لم يحرق الكتب وما طبعه بنفسه من قصائد وكتابات غوميليف –

فعلى هذا كان سيرد بنفسه، ولكن في تلك الصور وبجانب ماير هولد كان شوستاكوفيتش، ي. ي. سولليرتينسكي وغيرهما. فالجيرة في الصور مع "عدو الشعب" يمكن أن تكون دليلاً لقسم المباحث.

تذكر إينيس كيف أنه في يوم المغادرة أتى للوداع. إقتاده مسكفين إلى غرفته، حيث كان هناك الكثير غير المتوقع والمشترى من "سوق الزبالة"، والأشياء المستعملة: "... لقد فتح لي "متجره العتيق" ومع عبارة "إن هذا سيفيدك" بدأ يعطيني بعض الأشياء... " إن مسكفين، كما كوزينتسف، لم يفقد الاتصال مع إينيس، وساعده بالمال والطرود. قرر أصدقاء شبيس في نوفمبر تشرين الثاني من عام ١٩٣٩ القيام بمحاولة لمساعدته دون أن يعرفوا أنه تم إطلاق النار عليه وإعدامه. وكتب مسكفين: "... أظهر ب. في. شبيس نفسه في كل أوقات العمل المشترك كشخص مخلص حقاً وعامل إنتاج ممتاز - ومن المتحمسين للعمل". ولحسن الحظ أن المذكرة، الشهادة الرائعة عن الشجاعة الوطنية، قد حفظت. وبالمناسبة، فهذه هي المرة الوحيدة التي وضع فيها مسكفين قبل التوقيع "العامل الخادم للفن، حامل الأوسمة" (وسام الراية الحمراء الذي حصل عليه على فيلم "طرف فيبورغ"). وكان من أحد الذين استطاعوا أن يقولوا عن أنفسهم عبارة أخماتوفا المكتوبة سابقاً في عام ١٩٢٢: نحن لم نفوت على أنفسنا ولا حتى هجوماً واحداً ضدنا، ونحن نعرف أن التقييم القادم سوف يبرر كل ساعة ... ولكن ليس في العالم أناس بلا دموع، متغطرسون وبسيطون أكثر منا". ما الذي ساعده وساعد الناس الآخرين الذين بلا دموع؟ قوة الروح. وطبعاً، العمل.

ودعي الفنان في. آ. فلاسوف إلى الجزء الثالث. إنه لم يعمل سابقاً في السينما، إلا أنه عرفها وأحبها، تعرف على كوزينتسف وتراوبيرغ بالتقائه بهما أثناء زيارته كمستمع تطوعي لمحاضراتهما. كان مهماً للمخرجين ومسكفين أن يكون فلاسوف صديقاً ومقرباً. شد اهتمام فلاسوف الجو الإبداعي، والود الذي كان في استقباله في طاقم العمل. عن هذا تحدثت الفنانة ت. في. شيشماروفا زوجة فلاسوف، وأضافت قائلة: "عمل فاسيلي آندرييفيتش بصداقة خاصة مع مسكفين، على الرغم من أن مسكفين رجل صعب". من بين أمور أخرى، فإن قدرة مسكفين على العمل بيديه أدهشت

فلاسوف. وأعجب مسكفين بفلاسوف كشخص: وفقاً لكلمات المؤرخ الفني ب. د. سوريس، فكان راوياً رائعاً، وسخياً في السخرية، وعن كل موضوع كان لديه آراء خاصة به، وغالباً لا تتطابق مع الحكمة التقليدية. ربما لهذا السبب كان مسكفين يحب الذهاب لزيارة فلاسوف في منزله.

حسب رسوم الكروكي المحفوظة، يمكن الاستدلال على أن فلاسوف هو رسام مطبوعات كتبية ذو خبرة عالية، عارف جيد بالعصر، فهم روح النص، ووجد طبقة صحيحة شاملة. ولكن الشعور بالتناسب لم يكن موجوداً في هذه الرسوم، إذ ملأتها الأشياء والتفاصيل. لذلك، كانت مناقشة كوزينتسف وتعليقات مسكفين الموجزة تعني الكثير لفلاسوف، ومساعدته العملية في جميع مراحل التنفيذ من الرسومات المصغرة إلى الديكورات المنفذة. سهُل الحل، ذهبت التفاصيل التي لا لزوم لها، نما دور التكوين الذي كان موجوداً في البداية. وأتم فلاسوف بنجاح مهمته، وكان شكل الديكورات الذي صممه على اتصال مباشر مع عمل إينيس في الجزأين السابقين، كما وكانت مستقلة تماماً مجيبة على الملامح الدرامية لفيلم "طرف فيبورغ".

كان هناك أيضاً ديكورات "غريبة" - التاريخ يعيد نفسه مع مجلس الدوما. الفنان الشاب آ. إيه. بليك بنى "ممر كنيسة سمولني" من أجل "رجل يحمل بندقية". قال: "إني قدمت نفسي كاملاً لهذا العمل، لكنه قُتل عند العرض ... حولت الرعاية التامة الممر على الشاشة إلى دعائم، إلى ممر من الورق المقوى." وكان مارتوف من صور، ولكن كان على عجل: عرض الفيلم للاحتفال بالذكرى السنوية. طلب بليك إذناً من مسكفين للمجيء لحضور التصوير، ولكنه لم يستطع إذ كان مشغولاً بفيلمه. وعند لقائه بمسكفين في المساء سمع: "تعالوا معي (بصيغة الجمع للاحترام)". أنيرت إضاءة الأستوديو المحضرة للتصوير خصيصاً ليراها بليك، لقد رأى "الأستوديو الحي" الذي ابتكروه. "أراد اندريه نكولايفيتش أن يريحني:"لم اليأس!" وحينها أدركت كم هو مهم كل ما يفعله المصور... لقد أعطتني جمل مسكفين القصيرة الكثير في حياتي". إن التفسير الخلاب للفضاء "أحيا" الديكورات. جلبت التعددية النوعية في بعض مشاهد الجزء الثاني (كما القتل الوهمي على سبيل المثال)

راحة من مبادئ الفن التشكيلي. أما في فيلم "طرف فيبورغ" فإن فن التشكيل السينمائي المسكفيني نفِّذ باستمرار في كل مشهد وإطار.

بدأ التصوير الرئيسي في ٢٧ مايو مع مشاهد في مجلس منطقة فيبورغ. كتب في السيناريو: "فوضى وتراكم: لقد انتقلوا لتوهم، أثاث مختلط، ومجلدات أعمال، لافتات، وصناديق ذخيرة". كل هذا موجود على الشاشة، ولكن... غير مرئي تقريباً. أضاء مسكفين المستوى الأمامي وعمق الإطار بضوء مختلف الشدة، وركزت العدسة وضوحها بالطريقة التي يمكن فيها رؤية الناس والأشياء في المقدمة بوضوح والخلفية أقل حدة. كما خفف الدخان الضعيف حدة المستوى الثاني والخلفية - فالغرفة مليئة بالدخان. ولكن لم يضِع جو انعدام الترتيب قط والفضل يعود إلى الأشياء الموجودة في المستوى الأول (الجهاز الذي يطبع به ميشينكو بأصبع واحد واقفاً على طاولة أثرية من القرن الثامن عشر) وذاك التوزيع للناس والوضع في العمق الذي أعطى روح الفوضى الابتدائية، ليس بالتفاصيل، وإنما بملامح معممة، وتوضع الكتل المنيرة والمظلمة. لاحق مسكفين موضوع التفاصيل المهمة في الخلفية لضمان عدم ضياعها. وبناءً على طلبه كُتب شعار "كل السلطة للسوفييت!" بحروف كبيرة مبالغ فيها: فهو سهل القراءة، إذ أنه ليس حاد المعالم في اللقطة.

وكذلك صورت غيرها من الأشياء: ممر كنيسة سمولني، المحكمة، والبنك، حتى مشهد الطابور الخارجي للحصول على إعانات. هنا أيضاً عند مسكفين ذات التأثير: في اللقطات العامة، ناهيك عن المتوسطة المقربة، فإن الخلفية (المصنع على ضفة النهر المقابلة) مخففة، غير واضحة. وبذلك فإن اهتمام المشاهد ذهب على المستوى الأول في الإطار. لكن يهيمن على الفيلم لقطات متوسطة ومقربة، سيكون الأسلوب رتيباً. تجنب مسكفين هذا بالتكوين المفتوح المتحرر للقطات: فهو يعطي شعوراً بالمساحة كما في العمق، كذاك في الجانب، خارج إطار الشاشة. نعم، وعمق اللقطة، مع أنه مطرًى، ولكنه يعمل في القوة الكاملة على خلق مزاجية المشهد، معززاً بذلك جو اللقطات المجاورة المختلف. مشى مسكفين في الحد الرفيع ما بين الحدة والتمازج، حدة الأطراف ومعالم نعومتها، ولم يقع أبداً في الزائدة. كان شعور التناسب لا تشوبه شائبة.

تقوم درامية الفيلم على مشاهد حوارية مفصلية مع مشاركة فعالة لشخصيات المستوى الثاني والحشود. كتب تراوبيرغ عن شخصيات "الخلفية": "في هذه اللوحة السينمائية كان للخلفية "المكسيمية" امتداد كامل". وكانت صيغة كوزينتسف على فيلم "طرف فيبورغ": "وسط بشري مكثف ومشبع". يُدرك مفهوم الصيغة ومعنى الخلفية عن طريق مشهد المحاكمة. ففي البداية جلست ناتاشا والقضاة على طاولة وفي الخلف جدار أبيض. صُور المحامي على نفس الخلفية: تجري المحاكمة لأول مرة على القواعد الداخلية القديمة. لكن منذ لحظة تدخل مكسيم من خلف القضاة ظهر العمال والحرس الأحمر، وعندما بدأوا بمقاضاة يفدوكيا، كان خلف القضاة كتلة كثيفة بالفعل من الناس. إن علاقة الناس التي انتهكت القواعد بالفضاء كشفت عن علاقة الناس تجاه بعضهم بعضاً. ومسكفين بنى تكوين اللقطات بطريقة يكون فيها الوسط البشري المشبع موجوداً في جميع اللقطات، وحتى في المقربة منها. لقد عنى هذا الإمتداد من "الخلفية المكسيمية" لمسكفين علاقة جادة مع لقطات الشخصيات الثانوية المقربة أو لمن شارك في لقطة واحدة مع الحشود الوامضة، ولكن على عكس الأفلام السابقة، وفي فيلم "بابل الجديدة" على سبيل المثال، حيث التقطت صور بورتريهات العاملات الباريسيات كل على حدة، ففي فيلم "طرف فيبورغ" قُدمت بلا انقطاع عن الوسط.

ها هي ماريفانا: مجرد لقطتين مكبرتين اثنتين فقط. إن تصوير وجه طالبة مدرسة كوزينتسف للتمثيل اللطيف لاريسا ييميليانتسوفا بشكل جميل لم يكن صعباً. ولكن لم يكن المهم لمسكفين ماريفانا فقط، بل درجات قلقها المتفاوتة، وأكثر من ذلك – درجات وعيها المختلفة. اللقطة الأولى تعميد طفلها البكر في المجلس. لقطة مقربة كلاسيكية من حيث التكوين – فالوجه مائل إلى الأعلى واليمين، كما أن توجه النظر منحرف إلى الأسفل واليسار (خارج اللقطة - طفل). إنها وحدها في اللقطة، كانت الخلفية مخففة إلى حد كبير، وكل الانتباه متوجه إلى الوجه: إنها تبتسم لطفلها الذي هو سعادتها الشخصية. واللقطة المقربة الثانية – في المحكمة. أثارت مفاجأة اتهام يفدوكيا وقفة للحظات، وصاحت ماريفانا فجأة بفرح: "آه، يا للروعة". هنا، كان الوجه

مواجهاً، ومضغوطاً تقريباً إلى الحافة السفلى من الإطار، بحيث يظهر فيها بوضوح الزوج الذي يقف إلى جانبها وأولئك الذين يقفون خلفهما مباشرة. إن وجهها مضاء ومعالج بالضوء أكثر قليلاً من وجوه الناس الآخرين؛ فاللقطة تعتبر بمثابة لقطة مقربة لها. والضوء هنا مختلف، لدرجة أنه في اللحظة الأولى طالما أن الاهتمام إلى وجهها يمكن عدم معرفة الأم التي تضحك من سعادتها فيها، والتي كانت مرئية سابقاً. ولكن ها هو معنى الاتهام يصل قبلها، رفعت رأسها وابتسمت - الآن ليس من الممكن أن لا نعرفها. فهم مسكفين أن هذه اللقطة هي أول ازدحام ذروي في المشهد، وأن عليه أن "يقدم" ذلك. لكنه وثق في الدراما، ووثق في الممثلة، وساعدها "قليلاً" فقط، عن طريق وضع ضوء بحيث ما إن ترفع رأسها قليلاً حتى تلمع عيناها وأسنانها. ورداً على ابتسامتها العمياء، وعلى صراخها، ابتسم كل من كان في المكان. إن ماريفانا الآن سعيدة من أجل شخص آخر.

إن الازدحام الثاني في المشهد - لحظة وعي يفدوكيا – أصبح ذروة الفيلم. وكتب النقاد عن انقلابها: خرجت يفدوكيا إلى الأمام، موضوعة خارج خط مكسيم. وهذا صحيح جزئياً. لكن شكل مكسيم امتلك هامش أمان عبر ثلاثية، ولم يكن الانقلاب مخيفاً له، على الرغم من أن المخرجين والفنانة داسوا قليلاً خط يفدوكيا المرسوم بشكل جيد في السيناريو. تذكرت ناتاليا أوجفي الممثلة المسرحية الأوكرانية، التي لعبت في السينما أيضاً، كلمات كوزينتسف: "لديك عيون معبرة واسعة. تستطيعين أن تقولي الكثير من دون كلام". هذا معنى شكل المرأة الصامتة، التي تعطي عيونها عذاباً داخلياً. "بحثنا سوية مع مسكفين طويلاً وبشقاء بورتريه يفدوكيا كوزلوفا - تذكرت أوجفي - وتوقفنا عند تسريحة سلسة وفاتحة للوجه، ووشاح أسود صارم مؤطر للوجه". تابع مسكفين كيف كان الوشاح مربوطاً في كل لقطة: بالتناسب مع الضوء المختلف (ضوء قوي عال في القبو، وضوء ناعم من اليسار الأعلى في المحكمة، وهكذا)، كان ظل الوشاح على الجبهة والخدين مختلفاً من حيث الحجم والقوة. لقد لعب الوشاح دوراً آخر: كما الشعر الذي يغطي قطرياً جزءاً من الجبهة، فقد قام بتضييق الوجه مخفياً نموذج "الحنك" الأوكرايني.

إن الشيء الرئيسي هو العينان. لم يضئهما مسكفين بأجهزة إضاءة إضافية، ولكن مع الأخذ في عين الاعتبار شكل العينين وقوس حواجب الممثلة، زاد تعبير العينين في بعض المشاهد باختيار اتجاه الضوء الرئيسي والإنارة العادية من الأسفل، وفي مشاهد أخرى كتمهما أكثر. وبهذا ساعد الممثلة.

اعتادت أوجفي في المسرح على إظهار مفتوح للمزاجية؛ لذا فلم يكن خلق شكل تراجيدي مع تحفظ خارجي بالأمر السهل. لذلك أصبحت اللحظات، عندما انسكب ألم الجنديات وعذابهن، قمة الدور: ناتاشا تصرخ "أنا أكرهك!"، تعليق بعد الاتهام "من الأفضل أن يقتل!... لن تخدعوا!...". وفي النهاية لحظة الوعي. "إن صوتها يصبح هادفاً، لا إنسانياً. يتشوه الوجه من ذلك الغضب، من ذلك العذاب، بحيث أنه من المستحيل رؤيته ببساطة"، هذا ما كتب في السيناريو. لعبت أوجفي ذلك. ولكنها لعبت مأساة في مشاهد أخرى. قام المخرجين المهتمَّين بالممثلة التي أبدت قدراتها أثناء تصوير تخريب الأقبية بعزلها بتميز في المشهد الأول للمجلس عن حشد باقي النساء. وهنا طفح الكيل، فاستخدم مسكفين مفاهيمه. عندما صور القبو بعد المحكمة، تجاوز عيني يفدوكيا، وعمل على تفاصيل أقل للوجه، وبالضوء والتكوين حدد ديمبا وروبشين. وبهذا خفف من اللمسة المسرحية التي انبثقت من رغبة الممثلة في أن تكون في جميع الأوقات على مستوى مأساوي.

وقعت أوجفي في جو تصوير مختلف عليها. ففيه "لم يكن هناك أي صراخ، ولا ضجيج، ولا انقطاعات مفاجئة. كان كل شيء في خدمة الإبداع" (حصلت أعطال وانقطاعات طبعاً، لكن الممثلين لم يشعروا بها ولم يعرفوا عنها: في ٧ يوليو، في خضم التصوير ظهرت كاميرا "إيكلير"؛ لقد صور بها مسكفين كل الثلاثية؛ جلبوا إلى الأستوديو كاميرا "ميتشيل" من نوع آخر؛ كان الأمر يحتاج وقتاً من أجل الوصول إلى الاعتياد ومعرفة العمل عليها، ولكن تجربة وحدس ودهاء مسكفين سمحت بمواصلة التصوير دون انقطاع تقريباً). وأدركت أوجفي جيداً ما فعله مسكفين لها، ومحاولة منها "بالقيام بواجبها في ذكراه" قالت عنه: "إن مراقبة كيف يعمل مسكفين كانت متعة. ها هو يظهر في القاعة ويبدأ يهيمن واضعاً يديه خلف ظهره وبنظرة غير مستهلة، حرفياً لا

يفعل شيئاً. يضع كوزينتسف اللقطة وهو جالس خلف جهاز التصوير، ... ويبدأ البروفة مع الممثلين. أما مسكفين فلا يزال يواصل المشي وكأنه لا يرى المشهد الذي يلعبه الممثلون. وخلال كل ظهوره، وحتى في مشيته، يمكن الشعور بالهدوء المتعمد. إن عينيه لا تنسيان، زرقاوان فاتحان، تمتلكان سحر المعدن، ساخرتان ضاحكتان. بدا أنهما تتحدثان عن أن عنده، عند مسكفين، يوجد في الحياة شيء ما مثير جداً للاهتمام، وهو بنفسه يفعل بالضبط ما يظن أنه مهم وضروري ومثير... وفي النهاية يتم بناء المشهد، تدب فيه الحياة. يتجه مسكفين إلى الكاميرا، ويرمي خلال خطواته: "سيدتي، هلَّا نصور". أنا الآن أتذكر ذلك مع ابتسامة. أما في ذلك الوقت، في تلك الأيام، فهذه العبارة القصيرة بدت لي كأنها إشارة البدء. لملمتني، وأجبرتني على أن أتجمع، أوحت لي الثقة بالنفس، وولدت راحة البال، ولفتني على الشكل المطلوب".

هذه هي الصورة الحقيقية الملفتة للنظر لمسكفين. لقد أحب الممثلين، وساعدهم بواسطة أساليبه التصويرية، وجاهزية العمل، والقدرة على جعله سلساً ما أمكن (إذ أنه لم "يهيمن"، بل يثبت الضوء). كما رد عليه الممثلون بالمقابل. في الواقع، فهم، بغير حق، نادراً ما يتحدثون عن المصورين. إلا أن مسكفين إستثناء. في مذكرات كوزمينا وجاروف وبيرمان وسوبوليفسكي وجيمو، خصص الكثير من الصفحات للمصور والإنسان مسكفين. لكن أوجفي رأت ما لم يره غيرها. في لحظات عندما "لم يسر" الدور كما يجب، كتبت الممثلة: "كنت أخشى مجرد النظر نحو مسكفين، فهو لا يستطيع إخفاء مشاعره، واعتماداً على وجهه فإنه من الممكن دائماً أن تحدد بدقة مستوى ما يحدث - من المعاناة المميتة إلى ابتسامة الموافقة". كان مسكفين المغلق، خفي المشاعر، في وقت التصوير، وعندما يتم توجيه كامل الانتباه إلى الممثلين، يسمح لنفسه بعدم إخفاء مشاعره. كان يظهر هكذا فقط عندما يكون وحده مع أكثر الأصدقاء قربة، أو عند لحظة الإلهام الإبداعي.

... بداية نوفمبر تشرين الثاني. آخر تصوير ليلي – نهاية الفيلم والثلاثية. مكسيم يلبس سترة جلدية وقبعة واقفاً في سيارة مكشوفة. التقطت اللقطة من الأسفل قليلاً، ووضع مسكفين الضوء بطريقة تمنع لمعان جلد

الستره ما دام مكسيم ثابتاً في مكانه، بدت الستره وكأنها جافة، وبدا الوجه "تحتياً" - ظهر جيل "صورة القائد"، مثل اللوحات الرسمية التي كانت محبوبة جداً في فن الثلاثينيات الرسمي. إنها لم تكن مكتوبة في النص، ولم يفكر بها لا المخرجون ولا تشيركوف. حسب رواية تراوبيرغ، فإن مسكفين تحقق من السكة والعربة، المخرج الثاني ي. آ. فريز عمل مع الكومبارس، أما كوزينتسف وتشيركوف وهو فكانوا قلقين من وداع مكسيم، "ووقفنا في مسافة غبية من الانتظار". أما مسكفين، وحين قيامه بالعمل المعتاد الروتيني، فربما لم يفكر حتى في الوداع مع الثلاثية، ولا في الحزن والأفراح التي شهدت فيها على مر السنين. لكن كان لديه شعور، ولايمكن أن لا يكون، بالثلاثية أنها واحدة. ولعل الفكرة عن "الصورة الرسمية" أتت عندما وضع الضوء على شخصية تشيركوف رابطة الحزام.إن الشعور بالتناسب لم يخن: فالتشابه مع هذا البورتريه كان واضحاً لكنه ليس مفرطاً. ولذلك فإن "البورتريه" سريعاً ما اختفى. بمجرد ما إن سحب مكسيم قبعته وابتسم ونادى: "وداعاً، ناتاشا"، حتى تغير الضوء على وجهه، وركضت بقع لمعات حية على جلد الستره. وكل "الروعة" ظهرت وكأنها نكتة اعتيادية من شاب من بوابة نارفسكايا، مقلداً القائد، كما فعل مرة قبل هذا وقلد مصارع سيرك أمام ناتاشا. إن مزيج السخرية المستهزئة التي خلقها مسكفين بشكل غير متوقع، مع المزاح والشاعرية قدمت نداءً إلى بداية الثلاثية وأجابت على روحها كاملة.

تحركت السيارة من مكانها، وجُرت العربة مع الكاميرا التي يجلس خلفها مسكفين، فكان مكسيم يُرى بحجم أكبر. لحظة الوداع. إن مكسيم، كما ذكر تراوبيرغ، "... عندما عاد إلى الجمهور، عاد إلينا (اقتربت السيارة وجهاز التصوير من بعضهما بعضاً في هذا المكان)، بهدوء، ومع ابتسامة حزينة قليلاً قال: "وداعاً أيها الرفاق". نعم، لقد كنا نحن أصدقاء جيدين، كوزينتسف ومسكفين وإينيس وتشيركوف وشوستاكوفيتش، وأنا، وجميع من عمل معنا، وهو، مكسيم ...".

حركة مستمرة

إن العبقرية ليست ثوابت المعايير والنسب التي تم العثور عليها، بل هي سر الحركة المستمرة.

غريغوري كوزينتسف

وجاء في ٢٤ نوفمبر ١٩٣٨ أول تقييم على عمل التصوير في فيلم "طرف فيبورغ" فكانت نتيجة إدارة الأستوديو في هذه الكلمات: "حصل آ. ن. مسكفين، المصور الرئيسي للفيلم، على نتائج فنية عظيمة. وعمله في الفيلم هو كلاسيكية فن التصوير السينمائي السوفييتي". في ٢٨ نوفمبر ظهر أول تقييم مطبوع: "... أظهر المصوران السينمائيان آ. مسكفين و جي. فيلاتوف جودة رائعة. لقد كونا كامل الشريط السينمائي مع الذوق النادر والدقة، مع الإنهاء الأقصى، دون أي تأثيرات زائفة وفي نفس النمط، مقدمين في كثير من الأماكن كمالاً غير مألوف" (ب. ن. آغابوف). كتب بنفس هذه الروح في تعليقات أخرى كثيرة بعدما عرض الفيلم على الشاشة في ٢ فبراير ١٩٣٩. وعلى عكس فيلم "شباب مكسيم" لم تنشأ اختلافات على الحل البصري، وعكست عبارة "كلاسيكية فن التصوير السينمائي السوفييتي" التي كتبت في التقييم المغلق الرأي العام. يبقى أن نفهم كيف تمكن مسكفين من الوصول إلى قمة الكلاسيكية. هذا ما حاول أن يفعله غولوفنيا في مقالته التي نشرت في شهر فبراير نفسه من عام ١٩٣٩.

حلل غولوفنيا فيلم "ألكسندر نيفسكي" و"طرف فيبورغ" و"عائلة أوبنهايم" وهي الأفلام التي بنيت على "التفسير التشكيلي للمواد". إن بعضاً من تقييماته تثير الجدل وخصوصاً على فيلم "ألكسندر نيفسكي"، وفي تحليل فيلم "طرف

فيبورغ" فهو قد "أعاد صياغة النظرية" مثبتاً أن "عند مسكفين لا يوجد ظلال منارة"، ولكن نوع من "الطبقة الضوئية" (وعند إعادة طبع المقال في عام ١٩٧٠ ألغى غولوفنيا الفقرة عن "الطبقة الضوئية"). لكنه كشف حقاً عن شيء حقيقي: فالحل البصري متعلق بنمط مسكفين الفردي، المعالَج "على كامل... الحدث"؛ وهذا الأسلوب قائم على أن "مسكفين يخلط الحدث في جو سينماتوغرافي، في ضوء سينماتوغرافي"؛ في العلاقة مع التكوينات غير المغلقة فإن هذا يوسع مجال اللقطة، ويرعى العمل الحر للممثل.

وبعدما أمسك غولوفنيا جوهر عمل مسكفين، ضاع مرة أخرى وكتب أن كل لقطة هي مقنعة تماماً بسبب "واقعية التفسير البصري"، وأن أسلوب مسكفين مثير للاهتمام للغاية، وأصلي خاص، "ولكنه إلى حد ما مشروط". جوهرياً، فالموضوع على عكس ذلك: إن قوة "الجو السينماتوغرافي" لمسكفين في أنه تم تحقيق انطباع التفسير الواقعي الدقيق اعتماداً على الضوء "المشروط" وغير الحقيقي غالباً. ويمكن إضافة أمثلة أخرى من فيلم "شباب مكسيم". في الجزء الثالث لم يكن ضوء المشهد الهام في قبو يفدوكيا مبرراً من مصدر طبيعي. وعزلة ممثل واحد من المجموعة بواسطة الضوء (ماريفانا في المحكمة) هو أسلوب مشروط أيضاً. والتفريق ضوئياً ما بين المستوى الأول وبين الخلفية بحد ذاته لا يجيب بدقة في كثير من الأحيان على الإضاءة الفعلية. لكن بعد المقارنة بين هذه اللقطات فإنه من السهل إيجاد قاسم مشترك: هذه لقطات تمتاز في أن الشيء الرئيسي هو الممثل. وتم خلق انطباع واقعية الصورة بالمبرر النفسي للضوء.

تذكر بيه. س. دوبين "المحادثة المقتضبة مع مسكفين التي فيها وضع صيغة : "الشيء الرئيسي هو البورتريه"... أصبحت مهارته في الثلاثية أكثر موضوعية... ولكن من خلال هذه الموضوعية برز حماس الفنان الشخصي". ورأى دوبين ذلك في أن مسكفين لم يخفِ علاقته بالممثلين. ولكن شفقته الشخصية كانت في تصوره لذاته أنه الفنان الذي يعرف "قيمة ذاته"، ورأى أنه قد بلغ هذا المستوى من المهارة عندما استطاع حل أي مهمة أوكلت له تحت أي من الضغوط. وقد تحدث دوبين أيضاً عن هذا، واصفاً بذلك مسكفين: "...

وفنان كبير ذو أبعاد أسطورية، ومراقب دقيق للعصر التاريخي، و"جاسوس" نفسي على اليقظة الاستثنائية، وأخيراً، شاعر غنائي ثاقب...". ويمكن تعريف هذا بإيجاز بأنه "موهوب محترف".

في مذكراته عن مسكفين، كتب غولوفنيا يقول: "كان فالنتين سيروف مع موهبته العالمية مثالنا الأعلى: إذ أننا، نحن المصورين السينمائيين، يجب علينا أن نكون محترفين، وأن تكون مواضيع ومواد الأفلام التي نصورها متنوعة جداً". لقد عنى غولوفنيا حالة تكونهم في منتصف العقد الثاني، لكن سيروف ظل المثالي لمسكفين دائماً. في المعرض الكبير عام ١٩٣٥ في المتحف الروسي، حيث عرض أكثر من ١١٠٠ عمل للفنان، أمضى مسكفين ساعات طويلة ولم يكن لحسن الحظ عليه من التصوير شيء. وإذا كانت لوحات سيروف في البداية له ولغولوفنيا جذبت وسائل تعبيرية مفيدة للسينما ("إن لوحة "فتاة مع الخوخ" فتحت الكثير لنا في مجال الطبقات اللونية - تذكر غولوفنيا - ولوحة "بيتر أثناء بناء سانت بطرسبورغ "في مجال المنظور")، ففن سيروف في العقد الثالث استولى على مسكفين ككيان واحد؛ سواء في تغيراته من لوحة "فتاة مع الخوخ" إلى لوحة "إحتلال أوروبا" و"إيدا روبنشتاين"، أم في مجمل أعماله.

ينتمي مسكفين إلى نفس النوع من الفنانين الذين من بينهم سيروف. و"موهبته المحترفة" ليست أبداً مجرد قدرة احترافية على تصوير أفلام بطرق مختلفة. إن احتراف سيروف، وإذا كنا نتحدث عن فناني الماضي الكبار، شكسبير ورامبرانت، والسادة العظام في القرن العشرين – مثل بيكاسو وريختر - هي القدرة على التغير، باقياً على ما هو عليه، إنها الحركة المستمرة، وتنمية ما قد تم بالفعل الوصول إليه وتحسب المزيد من التطوير. الاحترافية - هي القدرة على استخدام وسائل التعبير الأكثر تنوعاً والمتضادة لحظياً في بعض الأحيان، بما لا يتعارض مع سلامة وانسجام العمل؛ هي شعور مستمر بالكل حتى في الإنتاجات المعقدة جداً من حيث التركيب. وفي السينما، مع العمل في المقاطع، وفي اللقطات، فالشعور بالكل أمر ضروري بصفة خاصة. وكان هذا أيضاً عند مسكفين.

إن معنى كلمات غولوفنيا عن علاقة الحل البصري في فيلم "طرف فيبورغ" مع كامل النمط الفردي لمسكفين هو أن مسكفين تغير، لكنه بقي على ما هو عليه. لكن غولوفنيا لم يكن في صورة ذلك، وعلت وجهة نظر مغايرة، وأصبحت اعتيادية. بعد مرور عام واحد أكد كابلان مرة أخرى: أن مسكفين في الثلاثية "استطاع... أن يولد من جديد". حتى في عام ١٩٦٣ كتب غوردانوف عن مراجعة مسكفين الجذرية في موقفه في فيلم "واحدة". هذا، بالطبع، لم يكن، ولكن لم يكن هنالك أيضاً تطور تدريجي من فيلم إلى فيلم. كان في العمليات الأكثر تعقيداً، أعطت التراكمات الكمية معبراً إلى دقة جديدة، أجبرت المهمات الجديدة على البحث عن وسائل جديدة أو استخدام ما كان بطريقة جديدة، كانت أيضاً صعوبات من حيث عمليات التطور الداخلية - "سر الحركة المستمرة". وأخيراً، تغير الزمن: "... تغير الكثير في الحياة بالنسبة إلي. وأنا، المطيع للقانون العام، تغيرت...". إن كلام بوشكين، الإنسان والفنان كلياً بحق، يمكن أن يعزى إلى الكثير من الفنانين الكبار: فهم قد تغيروا "مطيعين للقانون العام"، كما وبقوا، على الرغم من كل التناقض، أناساً كاملين ومتناغمين (تسفيتايفا: "العبقرية هي المناقَضة السوية، أي، في نهاية المطاف، هي تعادل وانسجام ... "). كان مسكفين فناناً بهذا الشكل.



في وسط النقاش

سارت الحركة عبر التناقضات. كان من الصعب القول ما هو "الصحيح" وما هو "الخطأ". إن الوقت هو من قرر...

غريغوري كوزينتسف

في 15 مايو من عام ١٩٤٠ كتب في. س. فيشنيوفسكي إلى آيزنشتاين: "إن سينمانا تتراجع ببطء إلى الخلف... أنا متأكد من أن حقبة سينما قبل الحرب (حتى سبتمبر عام ١٩٣٩) انتهت دون رجعة ... من المحتمل أن معنى صيف عام ١٩٤٠ سيتلاشى وتتعدم ملامحه مع حلول نهاية صيف ذلك العام". لقد عمل كوزينتسف وتراوبيرغ طيلة عام ١٩٣٩ على سيناريو "كارل ماركس"، ومنذ ١٥ أيار عام ١٩٤٠ بدأا العمل مع مسكفين والفنان سوفوروف على السيناريو الإخراجي. وسافروا في نيسان إلى لفوف السوفييتية التي أنشئت في الآونة الأخيرة واختاروا أماكن خارجية لتصوير مشاهد الثورة في عام ١٨٤٨. تركوا الخليط الثاني الصعب من المشاهد الخارجية - كومونة باريس – إلى صيف عام ١٩٤١. في أوائل شهر يوليو أصبح السيناريو الإخراجي جاهزاً، وقُرر إعطاء دور ماركس للممثل م. م. شتراوخ، ودور آنجلز للممثل ن. ك. تشيركاسوفا. أما مسكفين وسوفوروف فقد حضّرا تصوير موضوع "الطريق إلى ترير". عمل مسكفين بحماس: وأخيراً عمل جاد بعد فترة انقطاع طويلة.

لقد قيم المخرجان نتائج الثلاثية (تراوبيرغ: "أنا أحب فيلم "طرف فيبورغ"، ولكن المبنى الأصلي، وهو في الجزء الأول لا يزال أفضل"). في

السيناريو عن ماركس عادا إلى طريقة "شباب مكسيم"، والجمع بين الحماس والغنائية أثناء المساس بالمشاهد الغنائية (لقاء الطالب ماركس وجينيا)، والمليودرامية تقريباً (في الليل، ماركس الكهل مع زوجته المريضة)، و"الوثائقية" (آنجلز، في أحياء مانشستر الفقيرة)؛ لقد تبدلت الخلافات السياسية وقتال الفرق بمشاهد الحياة اليومية التي تنقل حس النكتة (يأخذ الدائنون من الماركسيين ما بقي من النقود)، وبمشاهد مأساوية مع ماركس الذي يعاني، وربط كل شيء في خط واحد من الحماس الرومانسي الثوري، وأصبح موت ماركس نفسه واحداً من قممها. شمل جزءان سينمائيان اثنان أكثر من أربعين عاماً من حياة البطل، دول مختلفة، وعشرات من الشخصيات التاريخية. كتب المؤلفان: "... سواء في المشاهد، أو في معرض الشخصيات التاريخية ... سيكون هذا فيلماً عن ماركس، وهذه هي مهمته ... - إظهار حياته بكل جدية كي يذوب جليد البرونز المصبوب، ولكي لا تصير اللقطة الفوتوغرافية مجرد زخرفة، بل ذاكرة عن أقرب وأعز رجل".

وكان قصد المخرجين استنساخ صورة ماركس الشهيرة التي تزين جدران المكتبات والمؤسسات، والشقق السكنية. لكن غالباً ما تستخدم كلمة "صورة" على أنها تعني "عمل مصور" وفي رغبة "لكي لا تصبح الصورة مجرد زخرفة" ينشأ شعورآخر. يبدو من تسجيلات كوزينتسف في عام ١٩٤٠-١٩٤١ في مصنف العمل كم أنه فكر جاهداً في النمط البصري، وكم أراد الابتعاد عن "التشكيلية"، وعن "نظام المشاهد المصغرة المشطوبة بالترتيب" من نوع الضباب على نمط ويسلر من أجل لندن. ناقش كوزينتسف هذا الأمر مع مسكفين وسوفوروف. وبالطبع، كان مسكفين نفسه يحلم في نتائج الثلاثية وعن كيف سيتم تصوير فيلم "ماركس".

كتب المصور السينمائي ي. في. جيلين في خريف عام ١٩٣٩ عن أولئك الذين يعملون مع الصورة؛ وأول من ذكر اسمهم هم كوزينتسف وتراوبيرغ ومسكفين. وبعد شهر، أعلن ماجيدسون ومارتوف متهمين جيلين بأنه استبدل الفن بالتكنولوجيا الحديثة، إن نمو مهارة المصورين السينمائيين

بدأ بالتباطؤ. وفوراً مثال: "يعتبر مسكفين بحق احترافياً رائداً لما يسمى بمدرسة لينينغراد، ومع ذلك، فهو في أعماله الأخيرة أقل تطلباً لنفسه باعتباره فناناً، حقاً، فقد تطلبت مادة الثلاثية عن مكسيم حلاً نمطياً مغايراً عما على سبيل المثال صوره مسكفين ببراعة في فيلم "بابل الجديدة". ولكن من وجهة نظر مهامه الجديدة، كان على مسكفين، كما استطاع، أن يجد حلاً أكثر تكاملاً من أجل الثلاثية". أجاب جيلين: إن "بابل الجديدة" هو فيلم شكلي، منسي، "بغض النظر عن اللوحات السينمائية الجميلة فيه"، في الثلاثية "حقق مسكفين جمالاً نادراً لنثرية "الرسالة"، وفناً واضحاً غير محجم، عن طريق البلاغة والفهم الأقصيين..." وكما تمت تسمية مصورين سينمائيين آخرين، ولكن الموضوع الرئيسي في النزاع كان مسكفين كذلك.

"إن الوقت قد قرر"، والآن من السهل تقدير مساهمة كل تطور في الفن. ولكن لماذا إذن، في وسط النقاش (الذي سار في مناقشة الأفلام، وفي محادثات المصورين السينمائيين) ظهرت مرة أخرى أعمال مسكفين؟ حقيقة، إن الأمر يتعلق بأن من بين ثلاثة مصوري الجيل الأول، فإن مسكفين فقط هو من تغلب نسبياً على الخارج في الثلاثينيات. صور تيسيه "فلتحيَ المكسيك!"، إلا أن الشريط السينمائي السالب للفيلم السينمائي الذي لم يكتمل بقي في الولايات المتحدة. عدد من السنوات قضى آيزنشتاين وتيسيه على فيلم "مرج بيجين". لم يمنحا فرصة إتمام الفيلم، وقليل من شاهد مواده، كما حكم عليه عن طريق المقالات المحكية. وكان قد جرى النقاش حوال أزمة فريق بودوفكين. لمع غولوفنيا في فيلم "الانتصار" وفيلم "إلى مينين وعامل الإطفاء" بتصوير البحر والمناظر الطبيعية؛ كان جانب الضعف في البورتريهات، وأشكال الأبطال (بالطبع لم يكن ذلك مجرد خطأ من المصور وحده). في محاولة لوضع أنفسهم خلفاء أو محافظين على التقاليد، علق مصورو الجيل الجديد تخيلاتهم أولا وقبل كل شيء مع أعمال مسكفين. لذلك، متحدثاً عن التحسينات التقنية في إطار "النمط الموحَّد" فإن جيلين، مثلما فعل كابلان، إتهم مسكفين المبكر بالشكلية، وأما ماجيدسون ومارتوف، الساعيان لتوسيع التعددية النمطية المتنوعة، فقد كتبا عن أوجه القصور في الثلاثية. فضلاً عن

أنهما كتبا بعد جزء "طرف فيبورغ" الذي حدد دراميًا حتى النمط التصويري، مقتربين أكثر من أي شيء آخر من الحاجة إلى "نمط واحد". سابقاً، وعند المناقشة حول جزء "عودة مكسيم" في يونيو ١٩٣٧، قال ماجيدسون إن كل أعمال مسكفين "جيدة بلا حدود"، وإن "كل عمل من أعماله هو رؤية جديدة... ونحن نأكل مسكفينياته، وآمل أننا في الأعمال القادمة لمسكفين سوف نحصل منه أيضاً على الكثير... ".

في ما يتعلق بمسكفين، فقد تكرر الحديث عن التعلق به. وكان مارتوف قد عمل في لينينغراد، وكان قد استقبل تأثيراً قوياً من مسكفين؛ فجملة "ما يسمى بمدرسة لينينغراد" في مقالته مع ماجيدسون هي محاولة لفصل نفسه. إن أثر مسكفين قد انتشر على نطاق واسع: ويمكن ذكر كوسماتوف وفولتشيك بما دعيا به مسكفين صراحة على أنه أستاذهما. وفي كييف، درس يكيلشيك طالب ديموتسكي أفلام مسكفين، ويمكن أن يرى هذا في فيلم "شورس" و"بغدان خميلنيتسكي". كما "جَهِد" ماجيدسون مسكفينياً: لقد اضطرته شاعرية المناظر الطبيعية والبورتريهات "المطلقة" على الكثير. وكُشفت الرغبة في تأكيد استقلاله بطرق مختلفة - أحياناً بفضل ذلك الذي تتعلم عنده، وأحياناً بالاستقلالية والتفكك عنه. كلا الأمرين على حد سواء رمى الزيت على نار الجدل.

كيف كان مسكفين نفسه ينظر إلى النقاشات؟ ظاهرياً، بعدم اكتراث. وباطنياً، في واقع الأمر، لمسته قليلاً، وكلمته التي ألقاها في اجتماع عام ١٩٣٥ إنما هي استثناء من القاعدة. كان يأتي عمله حاسباً حساب المهمات التي يحتاجها العمل ذاته، والنية الإخراجية، غير مهتم بالموضة السينمائية الإعتيادية. حدث الشيء نفسه مع فيلم "ماركس". بقراءته المتمعنة للسيناريو أخبر المخرجين باقتضاب عن رأيه من وجهة النظر التصويرية ومن وجهة النظر الدرامية، ومن حيث تطوير الشخصيات. فإذا حمّل المخرجون المتحمسون للحوار والحدث المشهد أكثر من اللازم، قال: "السلع كثيرة"؛ في تقييم "السلع" لم يخطئ، لشعوره بوضوح طول اللقطات المفترض. بدا أنه لم يمعن النظر في تلك الطباعة الحجرية والنسخ المطبوعة التي جمعت مع

الطاقم، كما قلَّب سريعاً وصف لندن من خلال رسومات دوريه. ولكن في وقت لاحق ومن تعليقاته على رسومات سوفوروف أو حسب الاستدلال بطباعة حجرية ما أصبح واضحاً أنه تذكر جيداً ما رآه سريعاً، التقط التفاصيل التي حددت روح العصر، والتي تمكنت من مساعدة خياله الشكلي. أمضى وقتاً طويلاً في غرفة الملابس، المكان الذي تم البحث فيه عن الماكياج من أجل الأعمار المختلفة للأبطال، وفي الأستوديو الفوتوغرافي، المكان الذي تم فيه اختيار "مفتاح" إضاءة البورتريهات أثناء تصوير الصور التجريبية. في أوائل شهر يوليو أنهيت تحضيرات التصوير. لم يعرف أحد عن نبوءة فيشنيوفسكي ("إن معنى صيف عام ١٩٤٠ سيتلاشى مع حلول نهاية الصيف")، ولكنها كانت صحيحة. فالتصوير حتى لم يبدأ - دعا جدانوف في سبتمبر كوزينتسف وتراوبيرغ إلى موسكو، وطالب بمعالجة جذرية للنص: "أنتما تريدان أن يظهر ماركس الإنسان، ونحن في حاجة إلى فيلم عن ماركس الرئيس". وغدا مسكفين في فاصل لستة أشهر أخرى.

عام ١٩٤١

أربعون سنة. ذهبت الحياة في جيل ثان...

ديفيد سمعوئيل

اكتملت أربعون عاماً من حياة اندريه نكولايفيتش في ١٤ من فبراير عام ١٩٤١. لم يحتفل بأعياد الميلاد. عادة كانت ناديجدا نكولايفنا تهديه كتاباً، وينتهي كل شيء بهذا. غالباً ما كان يغادر في تلك الليلة المنزل. كان يستطيع سنة ١٩٤١ أن يحضر حفلاً موسيقياً – ففي ذلك اليوم أجرى ن. جي. راخلين عرضاً - أو أن يذهب إلى السيرك لحضور العرض الأول من "حلقة الشجاعة" لعارض السيرك آ. ن. بوسلايف. تجنب مسكفين التجمعات الكبيرة، ولكن ذلك لم يأتي من الانغلاق أو عدم الاهتمام بالناس. وعلى العكس من ذلك، كان الاهتمام عنده بالأناس المقربين منه والبعيدين عنه دائماً، لذلك، كان يفضل الاجتماع مع الأصدقاء والمقربين وجهاً لوجه: فهكذا يكشف المرء عما في داخله أكثر مما يكشفه في الجلسات الجماعية حيث يضطر عن غير قصد إلى لعب "دور" ما. وأفضل مثال على ذلك هو مسكفين بذاته مع نفس القناع الكئيب أمام الناس.

مع كل "الكآبة" أحب مسكفين المزاح، الرهانات، ولم يكن لينزعج عندما تنهال النكات البارعة عليه. ها هي رواية سيسويف: كانت أحد طرق التفاهم الصامت عند مسكفين مع عمال الإضاءة البصق على الأرض في المكان الذي يجب وضع جهاز الإضاءة فيه. هكذا أيضاً أصبح يحدد مكان تثبيت الكاميرا. لم يعجب مساعدوه في ذلك، وقرروا بدأ "التمرد". عندما أرى مسكفين من خلف الديكورات مكان جهاز الإضاءة، أمسك سيسويف وبوسيبكين الكاميرا، وكأنهما لم يفهما ما يجري، وأحضراها هرولة إلى ذلك

المكان غير المنطقي. لم يغضب مكسفين، ابتسم، أومئ بإعادة الكاميرا إلى مكانها السابق، كما ولم يعط المزيد من الأسباب التي تؤدي إلى ذاك التمرد. وها هي قصة جاروف: "إلتقاني اندريه مسكفين في الممر غير مجيب على: "اندريه، مرحباً!"، ثم أخذ بصمت طية صدر سترتي الجديدة، وأدخل سكيناً فاقتطع ثقباً واسعاً قائلاً: "تهانينا"، ثم ذهب قدماً". عندما أتى جاروف إلى غرفة الطاقم، علم أنه منح وساماً. لم يؤثر الثقب في السترة على العلاقات مع مسكفين: "وفي المساء جلسنا في فندق "أستوريا" عندي في الغرفة، كان مسكفين صامتاً، ولكننا بشهية أكلنا وشربنا".

في ١٥ من آذار عام ١٩٤١ حصل كوزينتسف وتراوبيرغ وتشيركوف على جائزة ستالين من الدرجة الأولى على الثلاثية حول مكسيم (كانت الجائزة تعطى لأول مرة، ولم يعط أياً من مصوريهم). قبل وقت قصير من هذا مددت لجنة السينماتوغرافيا فترة التحضير لفيلم "كارل ماركس" حتى ٢٧ مايو - لم تتم الموافقة على النص الجديد المعدل، وحتى قبل ذلك، في يناير كانون الثاني في اجتماع فعالية الاستوديوهات، وبخ رئيس اللجنة ي. جي. بولشاكوف المخرجين على التغيير البطيء في النص خلال انشغالهما في أشياء أخرى (قدم كوزينتسف على المسرح "الملك لير"، وكتب تراوبيرغ البرنامج النصي). لكن ما أخر نص "كارل ماركس" لم يكن "الانشغال" بل عدم رغبة المخرجين التخلي عن أشياء مبدئية، وبدلاً من "ذاكرة عن أقرب شخص" إعطاء "جليد البرونز المصبوب".

بسبب تقلبات النص، وقع مسكفين، باعتباره "معلق" في الفيلم، في فترة فراغ وانشغل في أمور التقنيات كالمعتاد. لقد راقب من حيث اللون الأعمال التي دخلت في مرحلة جديدة باستمرار – بدأ إرملير و غوردانوف في آب عام ١٩٤٠ بتصوير فيلم ملون "بالزاك في روسيا" (أغلق الفيلم أيضاً بعد أول تصوير لأسباب تتعلق بالنص). إهتم مسكفين جدياً بالعمل الذي أنتجه حديثاً مختبر التقنية الضوئية الذي أداره المهندس الشاب فلاديمير بيل. كان يمر عليه مسكفين، وكان بيل أيضاً يحاول التعرف على أكثر مصور شهرة في الأستوديو، وزاره أثناء تصوير عينات فيلم "كارل ماركس"، وتقابل معه في ورشات وأماكن العمل.

"أينما حضر، فهو ضيف مرحب به - تذكر بيل – كما وقدرت ملاحظاته المقتضبة من قبل المهندسين والعمال بأوزان الذهب. وأحبه واحترمه عمال ومهرة الأستوديو القدامى خاصة. كما أنه عرف كلاً منهم بالاسم الشخصي وباسم العائلة، ومعهم كان أكثر ودية مما كان عليه مع المشرفين والمهندسين". جاء مسكفين مرة إلى المختبر وسأل عن واحد من الأعمال المهمة: "وافق اندريه نكولايفيتش على شيء ما، وقدم بعض النصائح التي لم تتضح لنا على الفور. وبشكل عام، فإن الإيجاز الشديد والكلام المجزأ من خصال مسكفين. للمرء غير المعتاد، فإن العديد من أحكام مسكفين في المواضيع التقنية تبقى عادة غير مفهومة. وتجدر الإشارة إلى أن القدرة على فهم وتأويل آراء مسكفين "على الطاير" كانت له معياراً لتقييم من يحادثه أو يعمل معه من الزملاء". وعندما لاحظ أن من السهل على بيل أن "يلتقط"، وتأكد من معارفه وعمله الجاد، بدأ مسكفين بمساعدته وأوصاه بممارسة القياسات الضوئية، فأصبحت لسنوات عديدة الموضوع الرئيسي لبيل الذي تربى في مدرسة إضاءة بارزة.

كما مارسا في الكثير من الوقت تساليً جديدة خاصة السيارة التي اشتريت في عام ١٩٣٨، واحدة من سيارات الإنتاج السوفييتي الخفيفة الأولى "تامي - НАМИ" موديل سنة ١٩٣٠ والتي قد خدمت مالكها السابق، قام مسكفين بإعادة إحيائها بقليل من الصعوبة. الآن اكتمل العمل في المحرك، والتحكم والهيكل. وعلى خلفية الكثير من عربات "إيموك эмок" وكذلك "الفورد" و"اللينكولين"، بدت العربة بأبوابها الصغيرة غير المتناسبة، وذات المقدمة كالأنف الحاد، وسقفها العالي مسرفة، وكان اسمها في الأستوديو "البقرة الوحشية - Антилопа-Гну". واصل مسكفين قيادتها متجاهلاً التهكمات، وربما ليس من أجل التنقلات (فهو في جميع الأحوال كان يذهب الى الأستوديو سيراً على الأقدام)، بل من أجل الكماليات. التسلية الثانية كانت الراديو. فاشترى جهاز استقبال، وتسلح بثقافة الراديو مع آلة لحام، فتصرف مع كل تفاصيله وأخذ على عاتقه عملية التحسين. عمل جهاز الاستقبال بشكل جيد للغاية، فانطرب مسكفين على الاستماع في الليل إلى الموسيقى الكلاسيكية والحديثة، وموسيقى الجاز خصوصاً.

"لقد كان فضولياً غير مشبع - كتب تراوبيرغ - ويفضل العزلة. ربما لو قرأ كتاب ثورو "والدن"، لوافقه عليه. وربما كان قد قرأه. لقد قرأ الكثير، ولكن، خلافاً لنا، نحن الدراميين والمخرجين، لم يخبر عما قرأه للتو". في مارس من عام ١٩٤١، ومع أنه يفضل العزلة، إنضم مسكفين بكل سرور إلى العمل الجماعي - وافقت اللجنة، وأخيراً، على النص. اختاروا في ريغا أماكن جديدة خارجية من أجل مشاهد لندن. وحضروا للتصوير مرة أخرى، جربوا الممثلين في المقاطع. ولكن تم الإعلان في ١٤ من أيار أثناء الاجتماع في اللجنة المركزية "تسيكيه. فيكيبي. ب. ЦК ВКП б" مع السينمائيين (كان من مصوري لين فيلم غوردانوف) عن إنهاء العمل على قائمة من الأفلام. في ١٧ ماي، وبسبب أمر اللجنة، أغلق العمل على فيلم "كارل ماركس"، وربط طاقم العمل في إقامة فيلم "الطبيب العظيم". أشار كوزينتسف: "لقد أخذنا على عاتقنا أنا و تراوبيرغ وضع نص يوري هيرمان في وقت صعب بالنسبة لنا ... تبين أن لا جدوى من العمل الذي استغرق عدة سنوات. في مثل هذه اللحظات لا يساعد شيء سوى بذل جهد".

لقد أنقذهما الكد والجهد، عملا في وتيرة لم يسبق لها مثيل، كما لو أنهما شعرا أن الوقت المخصص ليس كافياً. كتبا النص الإخراجي خلال شهر، وأجريا الاختبارات وقررا الممثلين (في دور بيروجوف في. في. فانين). سافر سوفوروف إلى شبه جزيرة القرم وأوديسا، ووجد مكاناً من أجل تصوير دفاع سيفاستوبول. وبدأت البروفات في ٢٠ يونيو حزيران، كان عليهم البدء بالتصوير في أواخر يونيو. وذكرت صحيفة "كادر" هذا في ٢١ يونيو. في اليوم نفسه كتب آيزنشتاين بصفته المدير الفني لمؤسسة "موس فيلم" السينمائية إلى كوزينتسف وتراوبيرغ، داعياً إياهما إلى الانتقال إلى موسكو مصطحبين معهما "الطبيب العظيم" (مع مسكفين بطبيعة الحال). كان على م. ي روم أن ينقل هذه الرسالة، ففي ٢٢ يونيو سافر في رحلة عمل إلى لينينغراد.

وكان عمر مسكفين أربعين سنة وأربعة أشهر...

الفصل الثامن

الحرب. فيلم "إيفان الرهيب"

عام ١٩٤١

طيور تركتها السماء

نحن الأوروبيين نتضايق في آسيا

نكولاي أوشاكوف ١٩٤١/٥/٣٠

في الساعة الخامسة صباحاً، - تذكر تراوبيرغ – أيقظني من نومي رنين الهاتف، وعلى سؤالي الاستنكاري: «ما هذا الاتصال المزعج؟ كم الساعة؟" أجابني صوت مسكفين البشع المركَّز: «الساعة الثانية للحرب!». لقد كان يستيقظ قبل الجميع ليتعالج مع الجهاز الذي صنعه بنفسه ليسمع العالم كله.

لم يخدم مسكفين في الجيش، ولا حتى في الميليشيا بسبب بصره: قصر النظر في عينيه زاد بسبب فرط استخدامهما. كتب كوزينتسف احتجاجاً على الفوضى الناتجة عن التصوير لمدة ١٢ أو ١٤ ساعة مستمرة في عام ١٩٣٨ أن ملَكَة السينما "ليست مجرد أجهزة ومصابيح، ولكن هي عينا مسكفين، وصوت تشيركوف، وقوتنا نحن جميعاً". منذ يوم الأحد ٢٢ يونيو حزيران لم يفكروا بتوفير القوى. كان مسكفين في الأستوديو مساءً: ذهب الى العمل، وحدد ما يجب القيام به. أُوقِف تصوير الأفلام معقدة الإنتاج، بما في ذلك فيلم "الطبيب العظيم" من أجل إنتاج فوري لأفلام قصيرة ساخرة وهادفة. بدأوا العمل فوراً، فصوروا فيلم "الصديقات على

الجبهة" على مدى يومين، في يوليو عرض على شاشة السينما. "شمرت وحدة طاقم لين فيلم الغريبة أكمامها على الفور – تذكر بليمان - كل شخص أراد أن يعمل، نسي ما يخص المؤهلات والتخصص، وفعل كل ما يحتاجه العمل. لم يكن عدد عمال الإضاءة كافياً فوقف المصورون المتفرغون من التصوير عند أجهزة الإضاءة". كانت كذلك مناوبات من فوق السطوح، وصراعات من أجل الولاعات.

في أوائل شهر أغسطس، كان نص فيلم كبير وضخم جاهزاً، "هذه هي لينينغراد". عدة أيام للإعداد، وإختيار الممثلين، وبدأوا بعمليات التصوير. عمل ثلاثة مخرجين بالتوازي، صور كوزينتسف ومسكفين في الأستوديو، ولكن لفترة ليست طويلة، فالكهرباء لم تكفِ. جاء أمر إنذار في ألما آتا. ساعد مسكفين الميكانيكي على تفكيك وحزم آلات الإظهار. لقد فعلوا ذلك، وصلت الحياة إلى طريق مسدود. لكن مسكفين كان في كل يوم مرة واحدة بشكل غير منقطع، ووتيرة روتينية، يذهب إلى الأستوديو. كان على استعداد لتنفيذ أي مهمة. في أواخر أيلول صور فوتوغرافياً قنبلة غير منفجرة تزن ألف كيلو غرام في داخل حفرة، حيث تم العثور عليها. كان مستاءً جداً من عدم القدرة على حماية المدينة من الأسلحة، ومن تجلي بعض موقف القدر تجاه الحياة. ها هي قصة مع قنبلة أخرى لم تنفجر سقطت على طريق سير. في منزل قريب سكن ي. ي. فومين. طوقت المنطقة، طرد جميع من في المنازل، ولكن فومين توغل إلى منزله عبر ممر من شارع آخر. "إني تعودت على النوم هناك – قال لي هذا وهو يبتسم – وعندما كنت وحدي، لم يكن أحد قد أتى بعد، أما مسكفين فقد أتى... من أجل القنبلة أتاني. وأضاف: "أنا لا أتحدث الآن عن سيارته... إن الجلوس بجانبه في السيارة كان مخيفاً، لكنه... في الأساس، إنه شخص مؤذ".

في أثناء حالة الطوارئ في الأستوديو، قطع الألمان آخر خط للسكك الحديدية يربط المدينة "بالأرض الواسعة". تحضر الجميع لحصار طويل. أقام مسكفين في باحة البناء شق ملاذ للأسرة - مع "كماليات" وضوء يتغذى على البطارية. في تاريخ ٢٥ سبتمبر أكمل شوستاكوفيتش العام الخامس والثلاثين

من عمره. كان يتعب على السيمفونية السابعة، ولكن توقف عن العمل بعد أن علم عن وصول أصدقائه؛ من بين اللاموسيقيين كان أيضاً بليمان، والفنان في. ليبيديف مع زوجته. أحضر مسكفين معه شراباً، كوشيفيروفا أحضرت مكسرات، وكان عند شوستاكوفيتش قليل من البطاطا. وبعد ستة أيام كان الوداع: طار شوستاكوفيتش إلى موسكو.

طار في ٩ نوفمبر مع بليمان لينفيلميون آخرون و مسكفين وعائلته. عند مطار الغابة استقلوا سيارة شحن، وذهبوا إلى ألما آتا خلال مدة شهر. كان في سيارة الشحن النحات آ. ت. ماتفييف، والعلماء آ. د. ألكسندروف، س. جي. بارخودراوف، جي. في. غيرشوني وغيرهم. بعد مرور أربعين سنة تحدث الأكاديمي ألكسندر دانيلوفيتش ألكسندروف كيف أنه من اليوم الأول "قام بعمل تافه كي يكون الفن في السيارة": فاشترى في المحطة لوحة "الإيطاليات" المطبوعة للفنان بريولوف: "ربما لهذا السبب ميزني اندريه نكولايفيتش وميكا بليمان في آن واحد أنا بالأخص... وأعجبني فوراً اندريه... وفي وقت لاحق عرّفته بعبارة "المصارع من بين المخصيين" (كما وصفت الشخصية الرئيسية عند جاك لندن في "عدن مارتن" –يا. بي.). كيف أنا أفهم ذلك؟ بالطريقة التولستوية. فعنده في "الرائد" يقول الكابتن المسن إن الرجل الحقيقي يفعل في اللحظة الصعبة ما يلزم... اندريه نكولايفيتش فعل ما يلزم". عالم رياضيات، متسلق جبال، مثقف مع جسم حداد، هذا ما يشبه مسكفين؛ وتصادقا، على الرغم من أن ألكسندروف كان أصغر سناً بحوالي ١٢ سنة. "لقد حصل مرة – تابع كلامه – أني وهو قد أخذنا على عاتقنا رعاية جميع الأعمال التنظيمية - الخشب، واللحوم... وكان هذا من الأمور الصعبة للغاية". أشار بليمان: "في أوقات المساء، كان الجميع يجلسون حول الموقد الحار الذي أوقد بالخشب المسروق على الطريق والمنشور تحت إشراف اندريه نكولايفيتش مسكفين. وحينها تبدأ محادثة الشاحنة...". كان العلماء يتحدثون عما هو جديد في علومهم، ماتفييف تحدث حول القدرة على "الرؤية"، بليمان عن السينما. كان مسكفين صامتاً، لم يقل شيئاً، ولكن استمع باهتمام، وفكر كثيراً.

كان هنالك ما يستحق التفكير لرجل ذي مخيلة فنان ومنطق عالم: كان الوضع متناقضاً، من الجبهة في الشرق قاطعين القطارات القادمة مع القوات السيبيرية المتوجهة إلى موسكو، عبرت الشاحنة التي تحمل النساء والأطفال وعائلة ماتفيف كبار السن، فضلاً عن الرجال والشبان الأقوياء؛ كم أرادوا الوصول إلى معسكرات الاستقبال؛ لقد أرسلوهم إلى الخلف لممارسة العلوم والرياضيات، وكتابة النصوص، وصنع الأفلام. أطفأوا شعور "المتهمين البريئين" الأكثر إيلاماً فلم يتحدثوا تقريباً عن الحرب، ناقشوا تعقيد الذرة، وطالبوا بليمان بالحديث عن القصص التي دارت حولها الأفلام الأجنبية. ثم كان الكثير من الأشياء في الحياة، لكنهم كانوا يتذكرون الشاحنة بشعور خاص. لم يتحدث مسكفين عن ذلك، وحتى خلال لقاءاته مع ألكسندروف بعد الحرب. لكن حتى هو، فقد احتفظ ربما بشعور تجاه الرحلة الطويلة – فهذا يحدث مرة في العمر...

وصلوا إلى ألما آتا في ١٣ ديسمبر. لم يتوقع اللينفيلميون أن يتم استقبالهم، ولكن على المنصة كان من أهالي موسكو من سبقهم. ذكريات بليمان مرة أخرى: "... يتعانق مسكفين بلحيته الملتفة مع رجل ما، وما إن إلتف حتى علمت أنه إدوارد كازيميروفيتش تيسيه". لقد تم في ألما آتا إجلاء الموسكوفيين "الموسفيلميين (موظفي استوديوهات موس فيلم)" حتى، جمعوا استوديو سينمائياً مركزياً مشتركاً "تسوكس" (ЦОКС)، وأعادوا بناء قصر الثقافة تحت الاستوديوهات على الفور، وكانوا قد صوروا أفلاماً. أعطي المسكفينيين سكناً في النزل، وفي أواخر شهر يناير أعطوهم غرفة في الطابق الثالث من البناء الذي يقع على زاوية شارع كيروف و بروليتارسكي (أطلق آيزنشتاين الذي عاش في طابق أسفل منه عليها اسم بيت "الواسطة" – فهنا تم إسكان عاملي تسوكس المفضلين). بدأ مسكفين العمل في ١٥ ديسمبر.

ألمــا آتــا

إن عاش الرجل فإنك لن تستقصيه
لا بالبرد، ولا الجوع، ولا الموت...
فلاديمير لوغوفسكي

سنتان وسبعة أشهر ونصف الشهر في ألما آتا. لقد مروا بكل الظروف - البرد (فالشتاء الأول كان أكثر من جليدي)، والجوع، والألم الفظيع. ومشى الموت جانباً ليس ببعيد: في عام ١٩٤٣، أخذ التيفوئيد إثنين من اللينفيلميين صوفيا ماغاريل وبوريس بلينوف. تقبل الناس الوقت الرهيب بطرق مختلفة: فلبعضهم كان الضيق والاضطراب منقذين، فلا يتركان وقتاً لأنفسهم، ولا لحزنهم، وللبعض الآخر زاد الشعور بالوحدة المقفرة. في شهر أبريل من عام ١٩٤٢ كتب أيه. ي. شوب من ألما آتا: "هنا الناس وحيدون جداً. لا تكاد تشعر بكتف صديق وثيق. وأنا أعتقد أن معظم عاملي السينما مرضى بهذا بشكل أساسي". حول ألما آتا نفسها، وحول عاملي السينما أنفسهم - في قصيدة "مدينة الأحلام" للشاعر لوغوفسكي: "... لكن الجميع يريدون بعناد استمرار الحياة، وكل ليلة سمر عن ناس عصر النهضة ..." قال شاعر آخر، ب. جي. أنتوكولسكي، عن سنوات الحرب: "كان الناس يتعاملون مع بعضهم بعضاً بأفضل تصرف يمكنهم". وأكثر من أي وقت مضى كشف مسكفين عن وجهه الأفضل، مساعداً الجميع في كل شيء قدر وسعه.

في عام ١٩٤٢ وصلت من لينينغراد المحررة (المونتاجور) م. جي. بيرناتسكايا؛ لقد عرفها مسكفين منذ وقت فيلم "S.V.D". روت ماريا

جيورجيفنا: "إن اندريه لم يكن ليسمح بوجودي في الأستوديو، كان يقول أولاً إغتسلي". (فبعد الحصار والضمور، والشاحنة، كانت بيرناتسكايا "رهيبة، نحيفة، غير مغتسلة، مغطاة بالسخام"). ودعا بصديقتها من ورشة العمل، وأرسلهما إلى الحمام. ساعدها في الحصول على سكن في النزل، وسرير "... استلقيت مع ابني. استيقظت في الصباح وفي جانبنا ليدا كياكشت ملقاة على الأرض. في وقت لاحق قالت لي إن اندريه طلب منها أن تتنازل عن سريرها مدة من الزمن". كانت بيرناتسكايا بحاجة أيضاً إلى المال، الشيء الذي لم يكن لدى مسكفين منه. سألها: "هل لديك شيء للبيع؟" كان لديها ساعة بحاجة للإصلاح. وبعدما أصلحها قال "إذهبي بها بسرعة إلى السوق وبيعيها فوراً. فهي لأكثر من ساعتين لن تعمل". بعد ذلك أصلح لها السماور من أجل البيع. لقد كان مسكفين بنفسه يجد مثل هذه الأعمال، في محاولة منه لجعل حياة الناس اليومية أسهل عليهم. آ. ت. لوغوفسكايا: "لقد أصلح لي المنبه الذي فسد بشكل ميؤوس منه". بليمان: "... كانت كل ليلة تطفأ الأنوار. وكان هو يسعى باحثاً عن البطاريات القديمة في الأستوديو، لينير الضوء عنده وعند جيرانه". قال بليمان إن على الجسر بعد ألما آتا قد يكون هناك إمكانية إقامة محطة طاقة كهربائية، وإضاءة شارع واحد. "وما نفع هذه المحطة؟" - "هذا الكم من القطع لا يمكن أن يسرق".

خلال التلاحم الوثيق بين الذين تم إجلاؤهم، غدا مسكفين أكثر حضوراً بين الناس، وأكثر مما كان عليه في لينينغراد أصبح يحضر الاحتفالات العائلية. في نيسان عام ١٩٤٢ حضر إلى الفندق مع آيزنشتاين وبودوفكين وتيسيه في زيارة إلى ن. د. موردفينوف من أجل تهنئته على جائزة ستالين عن فيلم "بوغدان خميلنيتسكي". وحضر جلسات تصويرية عند كوسماتوف، سمع في صمت، راقب أولئك الذين أتوا من موسكو والذين كان يعرف عنهم القليل. وقال مرة للمصور آ. في. هالبرين، الذي دعاه بزيارة منذ زمن: "غداً سوف أكون عندكم لتناول الإفطار". حينها شاهدت زوجة هالبرين صوفيا بوريسوفنا مسكفين للمرة الأولى، لقد خافت: "ماذا سأفعل مع ضيف يجلس في صمت؟ في الصباح جاء إلينا وكان من المستحيل أن

تعرفه. لقد كان ودوداً جداً، مهذاراً حتى. وقد مشى وتحدث كثيراً مع إيزينومون". في ألما آتا، كل شيء كان واضح الرؤية، وعن هذا المشي تحدث كثير من الناس. كان آيزنشتاين متمكناً في الحوارات، والآن فقد انضم إلى مجموعتهم إثنان من اللينينغراديين – كوزينتسف ومسكفين. تحاوروا وهم يمشون على طول الشوارع المستقيمة الطويلة التي ترتفع إلى الجبال. لكنهم لم يمشوا ثلاثتهم: فكما كان مسكفين، كان آيزنشتاين يحب التحادث بين اثنين لا أكثر. زاره مسكفين في منزله، واستخدم مكتبته الفريدة من نوعها.

لم يتصادق مسكفين مع آيزنشتاين فقط، إن اهتمامه غير متوقف تجاه الإنسان والمراقبة. المصلحة لا هوادة فيها في شخصه وصلاحيات قد أحييا فيه هبة "تفصيل" المرء من أول وهلة، وفهم "إثارة اهتمامه" وميزاته. لقد كان أول من شاهد في الشركة المخرج العامل قبل الحرب في شركة إنتاج "بيل غوس كينو" ي. س شابيرو. اقترح مسكفين دعوته إلى فيلم "العاصفة"، ولم يكن مخطئاً: كان شابيرو كادحاً، حيوياً، مرحلياً. كيف أمكن لمسكفين أن يرى كل هذه الصفات في حديث طاولة صاخب؟.. لاحقاً عمل شابيرو مخرجاً ثانياً في العديد من أفلام كوزينتسف.

ترأس ضابط البحرية، الذي تم نفيه إلى كازاخستان في عام ١٩٣٧، ب. آ. يومانكوف فرع التحديث التقني في تسوكس. لقد أعجب مسكفين فوراً بهذا الإنسان صاحب الخبرة الحياتية واللا منكسر.تحدثت زوجته إيلينا يفجينيفنا بيلوكون (التي كانت وقتها اختصاصية متفجرات)، عن تصوير فيلم "العاصفة" في فارهادستروي "لقد عشنا في مقطورة وقفت في طريق مسدود، وتوهجت أثناء اليوم. وحين تأتي في المساء فحرارة خانقة وبعوض وبراغيث. وعند اندريه مسكفين دائماً مزاج جيد... كان يحب أن يأتي إلينا. كما كان يصفني بأني "ربة الدخان والنار". كان يحب الناس العاديين، وخاصة عمال الإضاءة. عرف دائماً كل شيء عن كل واحد، كان يسأل باستمرار... لقد أحبوه. كما أنه لم يحب المديرين أرباب العمل...".

من بين ذكريات ذلك الوقت كلمات المهندسة المعمارية آ. ر. يغوروفا "... كان رجلاً مرضياً يكرم الصداقة تكريماً عميقاً". كثيراً ما كان مسكفين يوجد في مكتب التصميم المعماري، المكان الذي وضعت فيه العديد من النساء الشابات تحت قيادتها وعالجن رسومات المشاهد. "لقد كان بكل ما تعنيه الكلمة من معان رجلاً غريباً وغير عادي – كتبت المهندسة المعمارية نيلي يعقوبلفنا ليبوشيتس – تبينت غرابته في هالة من مجد المصور السينمائي الشهير، التي ترسخت خلفه، أما عن كونه غير عادي، فيتضح من خلال السلوك الظاهري الخاص والفريد من نوعه ومن خلال معاملة الآخرين. كان من الممكن أن يبدو رجلاً فخوراً لو لم يكن بسيطاً ولطيفاً... إني أتذكره رجلاً طويلاً جداً، واقفاً باستقامة حادة مع مشيته البطيئة، أو بشكل أدق، ذات البطء المتعمد... كان غالباً ما يضع يديه في جيوبه.. خلف قسوة اندريه نكولايفيتش الخارجية، كما أعتقد، تخبأت روح حنونة جداً، وهو ما حدد علاقته المحترمة بالنساء". لا بد من الاعتراف بأن النساء اللاتي شعرن أكثر من الرجال بالروح المخبأة وراء مظهر القسوة الخارجية، تصرفن مع مسكفين بحذر خاص، وكثيرات منهن كنَّ قد وقعن في حبه – سواء من مسافة بعيدة، ووهمياً، أو على محمل الجد. إن مسكفين رجل حقيقي بجاهزيته، ولكن بامتلاكه تمييزاً كبيراً جداً سار نحو مشاعرهن.

"لقد عملنا في الطابق الثاني، وكانت جبال ألا-تاو مرئية بوضوح. لقد تقدم اندريه نكولايفيتش إلى النافذة، ولفترة طويلة وطويلة نظر إلى الجبال. كان صامتاً لسبب ما طيلة الوقت ..." - هذا أيضاً من مذكرات ن . يا. ليبوشيتس. أما آيزنشتاين فكتب في أكتوبر تشرين الأول من عام ١٩٤٢: "إن الجبال تجذب إلى التأمل. فإلى سلسلة جبالنا من الجانب الآخر نظر حكماء الصين مئات السنين. تجذب الجبال المرء إلى التفكير". كان لدى مسكفين ما يفكر حوله أثناء عمله على فيلم "إيفان الرهيب". ولكنه قبل ذلك صور فيلمين قصيرين وفيلم "ممثلة".

فيلم " ممثلة "

في البداية كان فيلم "يوني فريتز" – قام بإنتاجه كوزينتسف. إن كئابة س. يا. مارشاك عن قطع الرؤوس الفاشية التي انبثقت من الفتيات اللطيفات احتاج شكلاً حاداً. إخترع مسكفين و إينيس (الذي سمحت له كل المجموعات بالعمل في الأستوديو، ولهذا انتقل من قرية أُولا إلى ألما آتا) وخبير الخدع التصويرية آ. ل. بتوشكو وسيلة لتغيير نمو أحد الممثلين من لقطة إلى أخرى بدون تغير في طول الآخرين، ولعب كل قصة فريتز - من حديث الولادة إلى الشبه غوريلا - جاركوف باستمتاع. لقد تطلبت مثل هذه الوسيلة المشروطة حلاً تصويرياً مشروطاً، وتعامل مسكفين معها ببراعة. خلقت الخلفية المخملية السوداء، والحد الأدنى من الأثاث، والإضاءة المتباينة في تركيبة مع أداء غريب الأطوار للممثلين نموذجاً بيانياً فريداً ومعبراً، وعلى شاكلة رسوم كاريكاتورية متحركة. لكن النص المكتوب في بداية الحرب أصبح قديماً بسرعة: تغير الوضع على الجبهة والموقف من الألمان. في موسكو أعاد مارشاك صياغة النص. وعلى خلفية الموافقات التي لا نهاية لها في اللجنة أرسل النص المنقح والمعدل إلى ألما آتا فقط عندما صار الفيلم جاهزاً. بعد أن شاهده مارشاك في آب عام ١٩٤٢، كتب إلى كوزينتسف: "إن الانطباع صعب. هذه اللوحة السينمائية تضمنت الكثير من المواهب...". إقترح إعادة تصوير بعض الأمور، وفضلت اللجنة أن تضع الفيلم على الرف، خاصة وأن مجموعة كوزينتسف قد صورت فيلم "حدثَ ذات ليلة"، وهي رواية عن مختارات "بناتنا".

... عرفت موظفة في مستوصف بيطري عندما حضر طياران اثنان أن: واحداً منهما ألماني. إن الظروف مربكة لذا فمن الصعب معرفة من

هو العدو. خلق كوزينتسف من خلال العمل المنسق مع الممثلين والمونتاج الدقيق تركيب توتر متزايد. وقام مسكفين بتثبيت ذلك بصرياً: فكلا الطيارين ظهرا من ضباب مظلم، وجو انعدام الثقة المتبادل تضخم بتباين الإضاءة. في النهاية فضحت الفتاة العدو. في لحظة الذروة، استخدم مسكفين الأسلوب المحبب - وهو التغيير غير المبرر في الضوء: طوال الوقت تقريباً، كان الألماني المبتسم يجلس على الطاولة؛ ولشعوره بأنه سوف يقبض عليه الآن فقد أغلق وجهه بيده؛ وعندما كان كل شيء واضحاً، أزال يده. وتوافقاً مع هذا زمنياً غير مسكفين الضوء على وجهه، كما لو أنه يكشف ما كان مخفياً تحت قناع الابتسامة. إن خلط تغيير الضوء مع حركة اليد جعل من الأسلوب غير ملاحظ أبداً، ولكنه بهذا صار ذا فعالية أكثر.

قررت اللجنة بعد مشاهدة هذا الفيلم: أن كوزينتسف قد تغلب على ضعف السيناريو بواسطة "العمل الإخراجي الماهر" إلا أنه "حقق خطأ أسلوبياً واضحاً جداً"، وبجمعه بين الخطوط الواقعية والبشعة كان قد "خرب اللوحة السينمائية" (في الواقع نفض كوزينتسف غرابة الأطوار القديمة وجعل من أحد "أبطال" الفيلم خنزيرة عظيمة؛ كانت مريضة، وكانت الفتاة تركض طوال الوقت لتغيير قطعة قماش باردة مبللة على رأسها، إن مسكفين، المحب للفكاهة طبعاً، التقط فكرة كوزينتسف وصور الخنزيرة بحيث تبدو أكبر من حجمها). في عام ١٩٤٢ وضعت الكثير من الأفلام على الرف؛ وعادة ما يكون سبب منعها - الوضع اللحظي وليس المستوى الفني؛ الشيء الذي في فيلم "يوني فريتز" وفيلم "حدث ذات ليلة" كان عالياً.

في تشرين الأول قرر تراوبيرغ العمل على فيلم "ممثلة". وكما تحدث هو، فلم يتخذه أي حماس في البدء به: كان لا بد من تمرير النص الذي تم اعتماده من قبل اللجنة، المخرجون المتفرغون بمن فيهم كوزينتسف، رفضوا العمل معه، وأنه – باعتباره المدير الفني في تسوكس - "أنقذ الموقف". مع مساعدة مسكفين وإينيس وفولك وكوشيفيروفا، فقد وضع الفيلم بشكل سريع: لم يمض سوى ستة أشهر فقط على بدء التصوير حتى عرض على الشاشة،

قبل ٢٢ أبريل عام ١٩٤٣ (في هذا اليوم نفسه وقع حدث يرتبط أيضاً بعلاقة مع مسكفين: بدأ آيزنشتاين و تيسيه بتصوير داخلي لفيلم "إيفان الرهيب" في ديكور صالة الاستقبال).

إن مصير فيلم "ممثلة" مصير مميز. في الاستعراض المدمر إتهم شكلوفسكي ذوي الخبرة الدرامية م. د. فولبين و ن. ر. إردمان، المخرج "الذي، على ما يبدو، يجب أن يكون بمقدوره إقامة فيلم" والمصور ("لقد صور الفيلم مصور ساحر... وتصويره كان رديئاً") في جميع خطاياه المميتة، بما في ذلك خيانة الأمانة (فصناع الفيلم، عندما صوروا في أيام معارك ستالينغراد مراسم "سيلفا" و"بنفسج مونمارتر"، كانوا بأنفسهم في حالة أبطال الفيلم). حرّف فيلم "ممثلة" في المقالات والخطابات على أنه من عداد "الأفلام الفارغة التي لا معنى لها". في وقت لاحق أعاد مؤرخو السينما التقديرات القديمة، غير مفكرين في سبب امتلاك فيلم ذي سمعة سيئة للغاية نجاحاً كبيراً في الجبهة الأمامية وفي العمق؟ ها هي ذكريات رائد الفضاء جي. ت. بيريغوفي: "أذكر كم أنني شعرت بالإثارة الكبيرة عند عرض فيلم "ممثلة" الذي شاهدته للمرة الأولى في عام ١٩٤٣. كم كان موضوع الفيلم متفقاً مع وقت القتال لدينا!". نعم، وأنا بنفسي أتذكر كم ولأكثر من مرة شاهد عمال المصنع الحربي فيلم "ممثلة" حيث عملت في صباي. لقد عرض فيلم "ممثلة" بنجاح حتى بعد الحرب. في العام ١٩٧٥ عرضه التلفزيون بمناسبة الذكرى الثلاثين للانتصار ومنذ ذلك الحين وعرض الفيلم يتكرر.

شرح ظاهرة "ممثلة" ك. ل. رودنيتسكي (بالمناسبة، فإنه كتب هو أيضاً عن السعادة التي شهدها في عام ١٩٤٣ عندما شاهد هذا الفيلم): هذه ليست كوميديا نهائياً، بل ميلودراما، "محزنة ومؤثرة". ولا يمكنني إلا أن أضيف فقط – هي أيضاً ميلودراما بالمعنى الحرفي، وأعني أنها "دراما موسيقية": موسيقى اوفنباخ وكالمان ربطت زمن الحرب مع ذكريات زمن السلام والآمال في المستقبل السعيد. هذا يسمح للتلفزيون تقديم فيلم "ممثلة" من جديد – فالميلودراما لا تهرم كما تفعل الكوميديا "النقية"، التي تستند إلى هزل المشاهد الجديد حسب حقائق غير معروفة في تلك السنوات.

حسب شكلوفسكي فالفيلم هو سيئ التصوير. والحجة الوحيدة هي أن: "تصوير الطبيعة كان أسودَ". من الممكن أنه قد شاهد نسخة رديئة. صورت طبيعة المدينة في الأستوديو، وإنها لتبدو جيدة. أما طبيعة الجبهة في نهاية الفيلم فهي حقاً لم تنجح، ولكنها ليست سوداء بل رمادية. وهناك قطعتان أو ثلاث قطع ذات لون رمادي من التي صورت في الأستوديو. يتم استبعاد الخطأ في التعريض: ففضلاً عن خبرة مسكفين الواسعة، كان التحكم بالقياس الذي كان يؤديه بيل (اقتاده مسكفين كمساعد في فيلم "يوني فريتز"، معتبراً أن مثل هذه الممارسة سوف تكون مفيدة للعالِم المبتدئ). وكانت المشكلة في أنه ومع كل جهود العاملين في المختبر لم يحصلوا فوراً على عمل مستقر مستعجل من أجل جهاز المونتاج. أحياناً يؤدي هذا إلى عدم إكمال عملية الإظهار الكيميائي أو إلى إظهار زائد فيها، وهذا هو سبب الصورة الرمادية المنخفضة التباين. قبل تلك المرحلة كانوا ليعيدون التصوير، ولكن الحرب قد غيرت المتطلبات. إنه لمن المستغرب، كما يبدو، أن هذه القطع في الفيلم هي قليلة؛ ومن حيث الجودة التقنية، فكان الفيلم واحداً من أفضل ما صور في ألما آتا خلال العام ١٩٤٣.

أدار مسكفين التصوير دائماً على مقربة من كوزينتسف، وكان يفهم من دون كلمات تقريباً اقتراحاته، وحينها إذا لزم الأمر يضيف تعديلات في حلوله البصرية. ولكنه لم يوافق على كل شيء. كان يمكنه القول: "يجب أن لا ينظر إلى هناك"، ما يجعل من كوزينتسف يغير موازنة المشهد (ميزانسين) لمعرفته أن: رغبة مسكفين – ليست رغبة في التدخل في عمل شخص آخر، بل ضرورة، على سبيل المثال، لتجنب زاوية ممنوعة على الممثل. ركز تراوبيرغ عند تصويره فيلم "ممثلة" على العمل مع الممثلين، معطياً لمسكفين و إينيس الحرية الكاملة في المسائل البصرية. لكن مسكفين لا إرادياً "تدخل" أكثر من المعتاد في الإخراج - في موازنة المشهد، في تنسيق إيقاع الحدث. لقد قبل تراوبيرغ اقتراحاته: وقف وراءه تجربة وذوق لا يشوبه شائبة. عملا معا بشكل حميمي وحصلا على ما أراداه - فالفيلم حتى يومنا هذا يشاهد، لأنه صنع على شاكلة مهنية متجذرة.

سمحت الكفاءة المهنية للمجموعة بالتصوير اعتماداً على دوبل وحيد. أحيانا فقط، كما أشار بيل، كانوا يحتاطون ويصورون دوبلاً ثانياً. وأحيانا كان مسكفين يضع الضوء بطريقة تسمح له أن يصور المشهد بأكمله وتقريباً من دون تغيير أماكن أجهزة الإضاءة من لقطة إلى أخرى؛ هكذا تم تصوير المشهد الكبير للحفل الموسيقي في المستشفى، ساعد هذا في الإسراع في إنهاء العمل. كان التركيز، كما هو الحال دائماً، على اللقطات المقربة لوجوه الممثلين الأبطال. إن تراوبيرغ اختار النجوم بدقة على أساس المعلومات التمثيلية والحدس الذي ينجم عن الجمهور. لعبت غالينا سيرغيفا دور السمينة في فيلم "روم" والخياطة فاني في فيلم "غوبسيك" للمخرج ك. في. إيجتيرت. لقد فاز مسكفين في ذلك: إنها تبدو وكأنها إمرأة فرنسية في لقطات الغناء الأوبري، عندما غنت "كارامبولينا". وأما في مشاهد التنظيف "الممرضة زويا"، فقد خص الملامح الروسية النقية بلطف لوجه سيرغيفا المستدير الناعم. كل سلسلة من المشاهد حظرت زوايا تصوير، ورسوماً ضوئية أخرى لا تحتمل الوجود بدقة. وكما جرت العادة، فإن مسكفين لم يلاحق في اللقطات المقربة التبرير الضوئي الواقعي. ففي المشهد حينما غنت زويا تقليداً للأسطوانة المكسورة، ملأ الضوء الخلفي في الغرفة الآتي من النافذة مع ظلال واضحة له في اتجاه الكاميرا. إلا أن اللقطات المقربة قد أضيئت بإضاءة "خاصة" تمتلك ضوءاً جانبياً محدداً أعلى بقليل مما كان عليه في اللقطات المقربة الأخرى.

في هذا المشهد هناك رحلة معبرة للكاميرا من زويا إلى ماركوف الواقف في الطرف الآخر من الغرفة. لعب هذا الدور بوريس بابوتشكين، الذي ارتبط ارتباطاً لا ينفصم حينها مع تشابايف. وقع انعكاس البطل الشعبي على الميجر المجروح، وحبه للأوبريت لم يشوه سمعته. إستلقى بابوشكين في كل الوقت تقريباً بما التف على رأسه وعينيه من ضمادات – إنها ليست بمهمة سهلة على الممثل، ولكنه جعلها أكثر صعوبة، حتى لا يعطي ولو تلميحاً على الحساسية المليودرامية، لاعباً دور شخص جاف، مصاب في الحرب. وتمكن مسكفين من مساعدة الممثل بالمجال الذي كان فيه خبيراً: فعن

طريق الظلال المنارة الناعمة فضح الروح الحنونة خلف سلوك البطل الخشن. لكن مسكفين كان قد التقط فكرة الممثل فصوره مشدداً على فظاظته الخارجية. إن مثل هذا البطل هو بالمعنى الحقيقي - بطل الجبهة - وكان لا بد بعد مروره بكل الصعوبات والفوز أن ينال حب امرأة جميلة كان يحبها سراً قبل الحرب والتي معها سوف يكون سعيداً بعد الحرب. بهذا ففيلم "ممثلة"، كما كتب رودنيتسكي "أجاب على احتياجات تلك السنوات بدقة على شاكلة قصيدة سيمونوف الشهيرة "إنتظرني".

عندما اختتموا فيلم "ممثلة" كان مسكفين عاطلاً عن العمل. عمل كوزينتسف و تراوبيرغ على نص "العاصفة". كان من المقرر إقامة ظاهرة سينمائية عن المدن البطولية، فتمسك مسكفين في فرصة لتصوير رواية عن لينينغراد، معتبراً أن ذلك يعيده قريباً إلى المنزل، ولكن المناقشات التمهيدية لم تحقق أي تطور. ومع ذلك، فهو من دون العمل لم يبق، إذ دعاه في يونيو ١٩٤٣ آيزنشتاين لتصوير المشاهد الداخلية في فيلم "ايفان الرهيب" بدلاً من تيسيه.

آيزنشتاين - تيسيه – مسكفين

إن مصالح الفن هي فوق مصالح الفنانين.

برتولت بريخت

العمل على "إيفان الرهيب" بالنسبة لبيل، مساعد مسكفين، قد بدأ فجأة: "ركض إلى النزل صبي الإضاءة، وأحضر معه مذكرة - إن اندريه نكولايفيتش يدعوكم إلى الأستوديو الفلاني مع الآلة، وهذا يعني جهاز القياس (إكسبانومتر). كنت أركض وأنا مندهش: فأنا أعلم أن في هذا الأستوديو ديكورات فيلم "إيفان الرهيب"... خلف الجدار جلس تيسيه على كرسي. ومسكفين يقول لي: "ضعوا ضوء الخلفية رجاءً". - "ماذا خلف الشبابيك؟" - "شمس تغيب". وضعت بسرعة الضوء. وصحح مسكفين قليلاً... عن التصوير، بالطبع، أنا لم أسأل شيئاً. في المساء ركضت إلى مسكفين: "ما الأمر؟" - "يجربون". ".

وكان هذا البديل لتيسيه مفاجأة تامة حتى لمصور "إيفان الرهيب" الثاني في. في. دومبروفسكي. إذ أنه رأى عند حضوره إلى الأستوديو أن مسكفين يقف وراء الكاميرا: لقد أنرت بالضوء تماماً كما قال لي – تذكر دومبروفسكي (لقد أسقط الضوء على ديكور المشهد، وبيل – على الخلفية، أما مسكفين نفسه – فعلى الممثلين) كانوا يظهرون المواد المصورة في نفس الليلة لقد إقتنعت بأنه يمكن زيادة قوة الضوء. قلت ذلك لمسكفين، فهز برأسه – حسناً. وهكذا عملنا سوية". وعلى سؤالي عن سبب الحلول محل فيكتور فيكتوروفيتش أجاب: "إن تيسيه أحياناً لم ينجح في أشياء، إنه لم يتمكن من التفوق على الغرب، أما مسكفين ففي التصوير الأول أحرز انطباعا عظيماً".

هناك رأي آخر: "... لم يكن الأمر متعلقاً بضعف مؤهلات تيسيه بل بإتجاه آيزنشتاين الجديد في العمل" – هذا ما كتبه كوزينتسف. في الواقع، إن تيسيه إحترافي على درجة المايسترو وواحد من رواد فن التصوير السينمائي. وآيزنشتاين لم ينقصه حقه في مايو عام ١٩٣٩ خلال الاحتفال بالذكرى السنوية الخامسة والعشرين على عمله في السينما واصفاً إياه "عينه الشخصية"، ومؤكداً على أن ما يربط بين الرؤية والشعور من "تزامن"... "بالكاد يوجد في أي مكان أو أي وقت آخر حتى الآن". لم تكن الصداقة دائماً صافية: فصحيح أن آيزنشتاين بدأ في تصوير فيلم "المدرعة بوتيمكين" مع ليفيتسكي، لكن هذا لم يكن بسبب أن عمل تيسيه على فيلم "ستاتشيك" لم يعجبه – بل الأمر الذي لم يعجبه هو أن تيسيه بعد فيلم "ستاتشيك" صور فيلم "إحتياطي الذهب" وأفلاماً أخرى من نفس المستوى. ووصولاً إلى فيلم "المدرعة بوتيمكين" في لحظة صعبة على آيزنشتاين. إن تيسيه جسد بدقة فكرة المخرج، وفهم "أين تكمن سعادته"، وعمل بعدها مع آيزنشتاين فقط (باستثناء فيلم "آيرودروم" للمخرج دوفجينكو). لقد أوصلا أسلوبهما في نمط التصوير إلى براعة مهنية راقية في الفيلم المكسيكي، الذي بني على أساس النحت السينمائي. ثم كان فيلم "مرج بيجين" الذي يعتبر، وفقاً للقطع المحفوظة منه، ذروة الإبداعية الفنية عند تيسيه. أما فيلم "نيفسكي" فهو غريب، ويعتبر عودة مبسطة إلى حد ما إلى الأسلوب النحتي السينمائي.

لقد بدأ تيسيه بتصوير فيلم "إيفان الرهيب"، وبدا هذا طبيعياً، وتغييره المفاجيء أحدث تأثيراً مدوياً، ما أثار الشائعات التي أصبحت فيما بعد أساطير. كانت واحدة منها ما خلقه مصورو شركة "موس فيلم" المنزعجون تجاه الموقف ضدهم: لقد تصرف مسكفين تصرفاً غير أخلاقي بعدم حديثه مسبقاً مع تيسيه عن ذلك. لكن مسكفين كان يعرف أن آيزنشتاين قد تكلم مع تيسيه، فهو عندما كان لا يزال يعمل على النص، كان يفكر في العمل مع مصور آخر، لكنه تفهم موقف تيسيه الغريب في هذه الحالة وغامر في البدء معه في الأستوديو. صورا مشهدين اثنين. وبعد واحد من عروض المواد المصورة أجريت محادثة مؤلمة لكليهما على حد سواء. وأعرب آيزنشتاين عن خيبة أمله، وحتى أنه على أثر

ذلك مرِض. وفي الواقع سيكون من غير الأخلاقي إذا ما تكلم مسكفين مرة أخرى مع تيسيه حول موضوع مؤلم بالنسبة له. بالإضافة إلى أن آيزنشتاين قد إتفق مع الإدارة وبقرار في ٢٢ يونيو ١٩٤٣ سُلم مسكفين تصوير الأستوديو فقط، وظل التصوير الخارجي من مسؤولية تيسيه. إنه هو الذي صور في فبراير ١٩٤٤ اللقطة المقربة الشهيرة لإيفان على خلفية الموكب المتعرج كزحف الثعبان في الحقل المغطى بالثلوج.

وقد خلقت الصحفية البريطانية م. سيتون أسطورة عندما كتبت أنه أثناء تصوير الجزء الثاني جلب تيسيه لآيزنشتاين ضربة مرعبة – ذهب إلى ألكسندروف. لم يكن هذا جديراً بالذكر، ولكن كتاب سيتون (حتى كوزينتسف المحترم دعاه "سيئ السمعة") هو إلى الآن بمثابة مصدر للمعلومات حول آيزنشتاين في الغرب. وإعتراضاً على القيل والقال كتب كوزينتسف: "لقد التقيت في هذا الوقت يومياً مع سيرغي ميخائيلوفيتش تقريباً، وكل ما يحدث، حصل أمام عيني. إن التصوير الداخلي لم يرض آيزنشتاين لقد بدا له أن إدوارد كازيميروفيتش لم يبد في هذه المشاهد لا الحالة المزاجية المطلوبة منه، ولا شخصية الأشكال. حينها عرض على مسكفين التصوير". إن ما لزم آيزنشتاين من "مزاج، وشخصية الأشكال" تماماً هو ما نشأ لديه من "إتجاه العمل" الجديد عليه.

من المعروف أن من أمر بإنتاج الفيلم هو ستالين الذي رأى في إيفان الرهيب سلفه العظيم. قبِل آيزنشتاين "التوصية"، ولكن في مرحلة فكرة النص، فإلى جانب موضوع العمل المطلوب من الموصي، النضال من أجل فكرة الدولة، و "روس" المتحدة، نشأ موضوع مأساوي من الحكم الاستبدادي، موضوع القصاص من أجل تحقيق الأفكار العظيمة بوسائل لا إنسانية. هذا الموضوع، كما كتب آيزنشتاين: "تم حلّه بمحورين: واحد بمثابة الوحيد (المنفرد لا ثاني له)، والثاني بمثابة الوحيد (ليس بجانبه أحد). المحور الأول يقدم موضوع سلطة الدولة... - الموضوع السياسي للفيلم، والمحور الثاني يقدم موضوع الخصوصية - الموضوع النفسي للفيلم". لكن قبل ذلك بقليل، في ١٩٣٧، كان قد أكد: "وفقاً لمكتنزاتي، كنت دائماً أقرب إلى مغني الحركة

الحشدية، الاجتماعية، الدرامية، وكان اهتمامي الإبداعي شديد التركيز على الحركة بذاتها بشكل أحدُّ من التركيز على ما يتحرك". الآن فإن أهم شيء أصبح نفسية الشخصية، الملك نفسه قبل أي أحد آخر، وتطور شخصيته في صراع مع ما حوله وفي صراعه الداخلي.

وكان الموضوع النفسي مهم جداً لآيزنشتاين لدرجة أنه اختبر نفسه في أصعب نقطة، فبدأ بكتابة النص من مشهد اعتراف إيفان (وصوره مسكفين من أجل الجزء الثالث، وحسب تأكيد جميع الذين رأوه، كان واحداً من أكثر المشاهد قوة). تعطي العلامات وضع الملك: " كالبَرَد دموع حارقة من عيون مغلقة... ويبحث مع الصلاة... ويقول في الكرب... والغضب، وكرر مع المناداة... يخشى الملك... الروح تؤكل في النار...". لكي يشعر المشاهد بالصلاة، والحزن وثم بالغضب المنسكب على إله إيفان، كان المطلوب هو لعب الممثل نفسياً، ومهارة المصور الذي يتمكن من الكشف عن روح البطل بالصورة. لم يمتلك تيسيه مهارات من هذا القبيل، لهذا فهو لم ينزعج من ذلك. في أي عمل فني فإن "الموهبة المتكاملة" يمتلكها القلائل. عدلاً كتب المصور د. آ. دولينين: "إن للمصورين، كما للممثلين، خصوصيتهم". تأكيداً على ذلك - مصير غوردانوف عظيم الموهبة: إذ أن ما قام به بشكل جيد للغاية في فيلم "فريتز باور" وفيلم "ماسكاراد (التنكر)"، كان غير صالح في نهاية الأربعينيات ولم يستطع أن يفعل أي شيء آخر؛ هذا هو السبب الرئيسي لمغادرته العمل التطبيقي في وقت مبكر.

عندما عالج فكرة الفيلم حول بوشكين، كتب آيزنشتاين في عام ١٩٤٠: "على ما يبدو، فغير الواقعي يتم تشكيله (إعادة تشكيله) بواسطة السينماتوغرافي، وأما الواقع فيتشكل أمام جهاز التصوير". إن الكلام هنا عن "التنظيم الفني للحدث أمام جهاز التصوير as leading principle أي [حسب المبدأ الظاهر]" أيضاً. بالفعل، ففي فيلم "الإضراب" وفيلم "المدرعة بوتيمكين"، استطاع آيزنشتاين وتيسيه صياغة واقع جديد بواسطة الكاميرا بدون التدخل في واقع التصوير. وهناك مثال تعليمي - الأسود الخائرة (أذكركم بالخلفيات المختلفة في هذه اللقطات). في فيلم "إيفان الرهيب" كان الأمر بحاجة إلى مبدأ

مختلف – علاج أمام الكاميرا. في تناسب مع الكاميرا (اختيار العدسات، وزاوية التصوير)، فإنها تسمح بجعل اللقطة متعددة المعاني، ليس تثبيت ما يصوَّر، بل الكشف عن جوهره. لقد أعطت لقطات تيسيه "ذات المعنى الأحادي" (وهذا تعريف آيزنشتاين) "عمى آني" للحظات معينة من الواقع؛ وكما تنزع قطع الزفت، كان آيزنشتاين يجمع منها فسيفساء ضخمة كان محتواها هو حركة الحشود البشرية. لذلك، فقد أكد أيضاً في عام ١٩٣٦ أن "يجب على المخرج أن يتوقع، على عكس المصور، الذي يجب أن يرى". كان فيلم "إيفان الرهيب" بحاجة إلى المصور الذي يعرف كيف يتوقع، "ينظم الحدث فنياً" قبل التصوير.

في ٨ مايو عام ١٩٤٣، أثناء مرحلة تصوير تيسيه، كتب و آيزنشتاين حول "التكهن بالقطب الجديد، والمرحلة الجديدة، والأسلوب الجديد - للسينما الرومانسية". وبعد ذلك: "إن طريقة إيفان الرهيب ستكون الانعطاف الثاني (الدوران) للنمطية التي تقع على عاتقي. هذا ما حدث فيما يتعلق بالنص". الدوران الأول: من المسرح التقليدي إلى "الإضراب" الوثائقي، لذلك، فالثاني: باتجاه المزيد من الشروط، والنمطية الرومانسية. وأسمح لنفسي أن أقترح بأنه عند البدء في أوائل العام ١٩٤١ على السيناريو، فإن آيزنشتاين بالفعل فكر في مسكفين، أو في أي مصور آخر من النوع المسكفيني. وهناك أيضاً أدلة - ظرفية ولكنها قوية جداً. حديث غوردانوف: "كنا أنا و آيزنشتاين في سيارة واحدة عندما سافرنا من اللجنة السينمائية إلى (تسيه كي) من أجل لقاء السينمائيين مع جدانوفي، سأل سيرغي ميخائيلوفيتش عما إذا كان صحيحاً أن لي نية في الانتقال إلى موسكو. وقلت له إنه كان عندي مثل هذ الفكرة. وقال هو: "انتقلوا، هذا ضروري. قد يكون هناك شيء مهم قابل للتحقق". وكان هذا في ١٤ مايو عام ١٩٤١. في حزيران، اقترح آيزنشتاين على طاقم كوزينتسف وتراوبيرغ بالانتقال إلى شركة إنتاج "موس فيلم". أعتقد أنه أخذ في الإعتبار مصالح الأستوديو، واهتمامه الشخصي: فهو إذ إنتهى من النص خلال مدة عام، فمن شأنه أن يذهب إلى تصوير فيلم "الطبيب العظيم"، ويجذب إلى فيلم "إيفان الرهيب" مسكفين، في حين يكون كوزينتسف وتراوبيرغ يبحثان ويعالجان موضوعاً جديداً. إحتمال احتياطي: غوردانوف، مصور رومانسي مع خيال حي، وثقافة

كبيرة تم تشكيلها تحت تأثير مسكفين مباشرة. لقد شاءت الأقدار غير ذلك. ففي نهاية العام ١٩٤١ اجتمع آيزنشتاين ومسكفين في تسوكس.

في المحادثات خلال المشي في ألما آتا، أو الاجتماعات في غرفة آيزنشتاين الضيقة، فهما بطبيعة الحال، تباحثا أمر فيلم "إيفان الرهيب"، في منتصف عام ١٩٤٢ كان النص جاهزاً، وقرأه مسكفين. على ما يبدو، ففي ذلك الوقت دعاه آيزنشتاين إلى العمل على الفيلم. أبدى مسكفين جاهزيته، ولكن مع شرط – أخذ الموافقة مع كوزينتسف، وتراوبيرغ، وتيسيه. وحسب رواية تراوبيرغ، فإن آيزنشتاين أراد ارتباط مسكفين في الفيلم في خريف العام ١٩٤٢. فيلم "ممثلة" منع من ذلك. وخلال تصويره، عرف مسكفين ماذا جرى حسب نص "إيفان الرهيب"، وفهم أكثر لم قد يكون هذا العمل له هو.

"وقد افتتن مسكفين بآيزنشتاين"، "وكان مسكفين يحبه" – عبارات أفضت في روايات كل أولئك الذين عملوا أو عاشوا بالقرب منه في ألما آتا (حتى "الفني" بيل ضابط النفس كتب أن مسكفين كان "حريصاً بشكل مخيف على العمل وعلى آيزنشتاين...") . نحن نعلم أن آيزنشتاين سحر وجذب كثيراً من الناس. لكنه كان لمسكفين مقرباً بخصوصية – فما ربطهما ليس مجرد جيل واحد، ولكن أيضاً النشأة المماثلة. فالمهندس المعماري م. و. آيزنشتاين يشبه إلى حد كبير المهندس ن. د. مسكفين: أيضاً قدم إبنه سيرجي إلى التطبيقية (يوجد "مصادفة"أخرى: ففي الصف السادس نشر سيرجي آيزنشتاين مجلة)، ثم إلى معهد المهندسين المدنيين. "لولا الثورة - كتب آيزنشتاين،- لما كنت "لأكسر" التقاليد - من الأب إلى الابن – في الهندسة". هكذا أيضاً "كسر" مسكفين التقاليد العائلية. مع كونهما أصبحا فنانين، إلا أن كليهما لم يخسر ما منحه إياه التعليم الهندسي غير المكتمل.

لقد كانا متقاربين نفسياً: منطويان، وحيدان، جدية، ولكن كلاً منهما دافع عن عالمه الداخلي بطريقته الخاصة: آيزنشتاين - بالسخرية التي تتخلل كل علاقاته مع الناس، مسكفين - بالصمت، بنوعه الكئيب. ومع ذلك، كانت من صفات مسكفين السخرية التي غطت الإحساس العميق المأساوي في بعض الأحيان. لقد فهما بسهولة بعضهما بعضاً، والموقف الودي من الصداقة

المنفتحة قد نشأ فوراً. كما كان من بين ما هو مشترك بينهما الثقافة الحقيقية مع مثالية الانسجام العالي كأهداف، والتي على طريقها سر يؤدي إلى، وفقاً للفنان ليوناردو، "الخوف والرغبة": الخوف أمام استحالة تحقيقها، والرغبة في تحقيقها. بالمناسبة، بعد قراءة نص "إيفان الرهيب"، لاحظ مسكفين، طبعا: عبارات يفروسينا "الثعبانية" ("على الإمبراطور أن يسلك طريق الشر، وهذا شيء يجب أن يكون") – هذا إقتباس تقريبي من رواية "الإمبراطور" للكاتبة ن. مكيافيلا. أما أحد الكتب القليلة التي أخذها خلال الإخلاء - رواية ميريجكوفسكي عن ليوناردو؛ يقول هناك المستر نيكولو: "الإمبراطور... يجب عليه أولاً أن يعلِّم كيف يكون حسناً بالتفنن، ولكن عن أن يكون كذلك أم لا يكون، فهذا وفقاً للحاجة."

إن آيزنشتاين جذب بالتأكيد مسكفين إلى كيفية التفكير. في عام ١٩٤٢ عمل آيزنشتاين على إنجازه النظري الرئيسي - كتاب "الطريقة". كان عاشقاً لاختبار أفكاره الشخصية على العلماء - الفلاسفة وعلماء النفس، وليس على السينماتوغرافيين. كان لدى مسكفين، حقيقة، الصفات التي تمكنت من أن تسبب رغبة آيزنشتاين في التجربة عليه: إنه متمكن من الاستماع؛ ساعد شعور التصور البديهي المتطور لديه على فهم الشيء المهم وبسهولة عند التعرف على الجديد والصعب؛ وعند معرفته أحدث منجزات العلوم الطبيعية، كان يستطيع تخمين القياس من حقول المعرفة، التي كان آيزنشتاين يعرفها أقل منه. في ألما آتا، ضاقت بحدة دائرة الأشخاص الذين معهم يمكن لآيزنشتاين مناقشة مثل هذه المواضيع، واحتمال مثل هذه المناقشات عال جداً.

ولو أن آيزنشتاين لم يلمس "الطريقة"، لكان مسكفين قد رأى بواسطة التخمين القوة الديناميكية لأفكاره. كان يمكنهم التحدث عن "الهراء" (بوشكين: "... هناك الكثير من الهراء الذي يتبادر إلى الذهن عندما يتجول أحد ما وحده، أو مع صديق")، ولكن خلف كلمات آيزنشتاين حول أي جزئية معينة كان دائماً فهمها بمثابة جزء من شيء ما أكبر. وكان يرى أن السينما هي "الكون التجريبي الصغير": ففيها "يمكن دراسة قوانين اللوحات الممتعة وذات المعنى أكثر من اللوحات الداهية". هذا مماثل لنظرة مسكفين، ولإحساسه بالفن

والعلم القريبين إليه بالتساوي كجزأين متساويين للطبيعة الكاملة الواحدة، وللإنسان، والحياة. شعر آيزنشتاين بذلك، وقد جذبه مسكفين، وعلى الأرجح ليس أقل مما إجتذب مسكفين له، رسائله الحساسة لمسكفين تتحدث عن هذا الأمر بشكل لا يصدق، والذكريات؛ ها هي كلمات شوب: "معه، كان يعتبر آيزنشتاين كما لو كان وحده، كثيراً ما إقترب، تناصح ومزح".

في الكتاب المشترى عام ١٩٤٦ للكاتب ن. ب. أوليانوف "ذكريات عن سيروف" خط آيزنشتاين تحت فقرة عن إنغلاق سيروف، عن "موقفه الدفاعي" دائماً: "... كان من السهل رؤية كيف أنه يقبع في هذا الموقف، وأنه يريد الخروج منه، تماماً مثلما كان يريد الخروج من "زنزانته" لو وُجد من كان مشابهاً له من حيث صعوبة مراحل التفكير المعاش، والشعور. إن أي لقاء مع هذا الرجل كان بداية السعادة - ميراث غير مكتمل من شبابه – وكان هذا اللقاء قادراً على التأثير لدرجة أنه يبذل جهداً كي لا يرى نفسه، كي لا يبدو زائد الحساسية". إن كل الملاحظات في الكتاب تقريباً تتعلق بمبادئ سيروف الفنية، والتقنيات التعليمية. ولكن لم تكن محض صدفة أن يحدد آيزنشتاين فقرة حول شخصية سيروف التي تشبه خاصته هو، وحول سعادة اللقاء مع شخص ما "قريب إليه من حيث الصعوبة...". بالنسبة إلى آيزنشتاين، كان هذا اللقاء هو اللقاء مع مسكفين، وبالنسبة إلى مسكفين - مع آيزنشتاين.

من أجل العودة إلى فيلم "إيفان الرهيب" سأتحدث عن ميزة أخرى من ميزات آيزنشتاين والتي جذبت مسكفين – المثابرة في الوصول إلى الهدف. إن فكرة تصوير مثل هذا الفيلم بذاتها في شروط تسوكس هي فكرة متناقضة، لكن آيزنشتاين حققها، كما حقق المستوى الذي قد سار على السوية التي قدمها هو. وكان من الأمثلة على ذلك ظهور مسكفين في الفيلم – لقد بدت مصالح الفن أهم من الصداقة الطويلة الأمد مع تيسيه.

منفذ - مبدع

إن المنفذين – هم أنفسهم مبدعون؛ و -
"المجد للمنفذين".

اندريه بيلي

كتب ليوناردو دافنشي: "بئس السيد الذي تسبق مؤلفاته تفكيره..". لدى آيزنشتاين فالأفكار تسبق المؤلف (العمل): كل شيء كان مدبراً بدقة (بالتفصيل)، بل ومرسوماً! قبل تصوير اللقطة الأولى. ترافقت رسوم اللقطات ومسودات التفاصيل ووضعيات الممثلين، مع العمل على السيناريو. التسجيل الأول له (٢ شباط ١٩٤١ مشهد الاعتراف) ومباشرة الرسم: وجه ضخم لإيفان وأمامه صليب. وإلى جانبه كتب: "يتأرجح صليب الكاهن من الأعلى في اللقطة". يحدد الرسم حتى مضمون اللقطة والوضعية ونقطة التصوير: الكاميرا على مستوى وجه إيفان الجاثي على ركبتيه. لم تبين الإضاءة. هل تركها آيزنشتاين للمصور؟ ولكن ها هي رسوم المشهد جانب تابوت أناستاسيا مع معالجة للظل: أنيرت الأماكن المضاءة بالشموع، وجدران الكنيسة مغطاة بالظل، شعاع ضوء مائل. كما ويوجد شرح: "شعاع القمر (خافت، دون ارتكاسات)". مثل هذا الشعاع من الضوء على رسوم مراسم التتويج، حيث يضيء إيفان المنصّب قيصراً (تم التفكير بهذا مسبقاً، عام ١٩٤٠: "في وضع مونولوج بوريس غودانوف لفيلم "حب الشاعر" يوجد رسم للكنيسة بأشعة مائلة).

رأى مسكفين الرسوم قبل وقت طويل من ارتباطه مع آيزنشتاين في التصوير، وكان لديه الوقت ليفكر في وجوب توافقها مع لقطات الفيلم. بالنسبة إليه كانت طريقة العمل هذه جديدة، ولكن أصبح واضحاً ومن أولى اللقطات التي صورها أنه قد استوعب بشكل رائع جوهر طبيعة الرسوم والغرض

منها. كما لاحظ الفنان يو. ي. بيمينوف بدقة: "... يتخطى الرسم البعد الضروري للشكل (للشخصية)، أما في الفيلم فالمخرج يصور هذه الزيادة، وفي النتيجة يكتسب الشكل (الشخصية) قوة حقيقية". وكتب آيزنشتاين نفسه عن رسومه: "أحياناً تكون الرسوم بمثابة تسجيل مركز لذلك الإحساس الذي يجب أن يظهر من المشهد.. وأحياناً أخرى تحدد شكل اللقطة المستقبلية". وتحديداً كما يلي: ليس اللقطة بحد ذاتها بل تركيز الإحساس، والشكل.

العديد من الرسوم عمودية، إنها حتى ليست بمثابة مخططات للوضعية. عم كان يبحث المخرج فيها؟ كتب عن الرسم الخاص بمشهد التتويج: "أناستاسيا ضمن مجموعة غلينسكيه- زاخارينيه. مجموعة بيضاء بحتة ٣-٥ أشخاص، في الخلف سواد". عمودية الرسم مع الكتلة المظلمة للأعمدة المتلاشية نحو الأعلى، وجدران المعبد جعلت من تحديد "المجموعة البيضاء البحتة" أكثر شدة. يوجد في اللقطة تباين مع الخلفية المظلمة، ولكن سيدات الطبقة الراقية ترتدي ثياباً مبرقشة. تم اختيار نقطة التصوير بحيث تكون الخلفية غير مرئية تقريباً. ومركز اللقطة هو "البياض الحاد" لوجه أناستاسيا. تم الحفاظ على الشكل إلاّ أن التركيز قد أزيح عن المجموعة إلى قيصرة المستقبل. بالطبع نفّذ مسكفين ذلك مع آيزنشتاين.

إن الرسم الخاص على "حديث فيليب مع إيفان" أفقي ويتماهى بخفة مع اللقطة. يذهب فيليب يغومين نحو اليسار، وإيفان إلى اليمين، بعد أن جثا على ركبتيه، ويتمسك بطرف الرداء الأبيض، وتتباعد أطراف الرداء من الوسط. كل شيء في الرسم يفرق الأبطال: كل منهم تحت قبته. الكاهن باللون الأبيض، والقيصر باللون الأسود، والسواد جانب القيصر معزز بظل العرش، وبياض الرداء معزز بإضاءة من اليسار، من نافذة قرب الأرضية. عمل مسكفين على هذه اللقطة في صيف عام ١٩٤٤ من خلال إعادة تصوير المشهد المصور من قبل تيسّيه منذ نيسان عام ١٩٤٣. تم في اللقطة تدقيق الفكرة لأن المقابلة الواضحة للقيصر والكاهن في الرسم هي إضافة خارجية. أما داخلياً فكانت مسيطرة وواثقة من قوتها وفيها الكثير من أوجه التشابه. أثناء تصوير القيصر المتوسل إلى صديقه السابق طلباً لصداقة جديدة، كان

آيزنشتاين مع مسكفين يظهران التشابه القائم حالياً: كلاهما في الظل، تقريباً في السواد، كلاهما تحت قنطرة قبّة واحدة. اللقطة المقابلة للرسم قصيرة، ولكن حتى في اللقطات الأخرى من المشهد تم تنفيذ فكرة ذكية بتوحيد الأبطال تحت قنطرة القبة.

بعد ذلك يحاول إيفان شراء صداقة فيليب، ويقترح عليه مطرانية موسكو. ويستدير فيليب بحدة... أدخل آيزنشتاين ما يكشف بشكل مفاجئ ودقيق جوهر الموقف. أثناء الاستدارة الحادة ينقلب طرف الرداء العاتم بحاشيته البيضاء نحو الخارج أما مسكفين فقد سلط عليه الضوء من جهاز موضوع على الأرض (النافذة عند الأرضية في الرسم قد فعلت فعلها). البقعة البيضاء المندفعة في مجموعة اللقطات المظلمة، أي حاشية الرداء والحاشية الداخلية لفيليب التي كانت مخفية إلى حين، تتحدث عن عدم إمكانية التصالح (الاستكانة) أكثر من الفروقات المبرزة (الحاشية البيضاء لمعت في لقطة قصيرة في بداية المشهد، ولكنها لم تكن "مقدمة" بهذا الشكل، وبالتالي فقد خففت التأثيرية الزائدة للقطة مع إعطاء إضاءة خفيفة للحاشية). "تضمنت" الصدمة الضوئية غيظ إيفان من طلب فيليب حول حق الشفاعة الذي صرخ: "لا يحكم أحد عبثاً!"، وبصرف النظر عن الموافقة الخارجية للقيصر فقد أعدّ حواراً مع القيصر وإعدام آل كولتشيف. سوف تطور فكرة البقعة البيضاء في صدام القيصر مع المطران خلال المراسم، حيث يكون فيليب مرتدياً ملابس بيضاء، أما إيفان فيكون في رداء أسود. لم يعد هناك أي شيء يجمع الأصدقاء السابقين.

كان من الممكن تقديم الكثير من الأمثلة على العمل المشترك للمخرج والمصور بخصوص تحويل الرسوم إلى لقطات، ولكن يكفي مثالان. في لقطة أناستاسيا، وكذلك في لقطة "الأصدقاء الأعداء" هناك "حذف للزيادة"، ولكن في اللقطة الأولى تمت إزاحة التركيز، وفي الثانية أزيح جوهر الرمز، وهذا ما سماه آيزنشتاين "بالمعادلة التالية": بدلاً من "مختلفون في كل شيء" أصبحت "متشابهون خارجياً ولكنهم مختلفون". استطاع مسكفين أن يقرأ في الرسوم معادلات الأشكال (الشخصيات)، أحياناً ليست واضحة وليست كافية، وفهم معنى كل "فكرة" تفصيلية للمخرج قبل التصوير، وهذا بلا شك سهّل عمله،

ومن جهة أخرى عقّده لأنه وضع أطراً ثابتة لفكرة المخرج، وهنا أكرر أن هذا لم يكن اعتيادياً بالنسبة لمسكفين.

أذكّر: "خلال تجربتي لم يحدث أن كان هنا مجالي (ملعبي)، هنا يبدأ مجال إينيس، وهنا حدود كوزينتسيف. هنا ليونيد تراوبيرغ". لم يكن مسكفين يبالغ، فهم عملوا بهذا الشكل تحديداً. كان المخرجون ينتظرون مقترحات المصور والفنان والممثلين ويدعمون الارتجال، بل والنقاش. تم التفكير في تفاصيل الفكرة، ووضعت معادلات تتطلب تجسيداً شكلياً، لنقل، فكرة كوزينتسيف "تثبيت المقبرة في خلفية المعمل". إلاّ أن كوزينتسيف نفسه كتب: "لم يكن التصوير أبداً مجرد تطبيق لفكرة المخرج". لذلك تعتبر محقة تعريفات "فيلم كوزينتسيف وتراوبيرغ" و"فيلم فريق كوزينتسيف وتراوبيرغ". كان مسكفين وميخائيلوف يؤكدان انطلاقاً من خبرتهما في فيلمي "العجلة اللعينة" و"المعطف" أن الفيلم: "إنتاج عمل متماسك بجوهر مبدع واحد، مجموعة الإنتاج".

وها هو فيلم "المدرعة بوتيمكين" أو "أكتوبر"، فيلمان لآيزنشتاين، على الرغم من دور تيسّيه وألكسندر فيهما. وفي فيلمي "مرج بيجين" و"نيفسكي" ازداد دور الممثلين والملحن والفنان. وأصبح هذا الدور كبيراً في "إيفان الرهيب"، حيث نما بشكل حاد دور المصور. إلاّ أن حتى هذا الفيلم له صاحب (ينسب لمؤلف). أين تكمن خصوصية عمل المصور في مثل هذا الفيلم؟ ما يساعد على توضيح ذلك هو التشابه مع الممثل لأن المصور والممثل كليهما منفّذان، وبالتالي فهما يوجدان في حالة من الحرية والضرورة المتلازمتين. السمة الرائعة لكوزينتسف المخرج هي قدرته على عدم إهمال اللهجة غير المتوقعة للممثل، وارتجاليته، حتى المصادفة، واستثمارها في خدمة جوهر فكرته بحد ذاتها وليس خدمة التفاصيل. ها هو رأي الممثل المخضرم آ. آ. مغيبروف عن إخراجية آيزنشتاين: "الإشارة، الحركة، تعبير الوجه، اللهجة، وتوزيع الممثلين كلها جميلة لديه لأنها خالية من المصادفات ومن الفوضى ومن التراكمات الغريبة". كان تقبل الممثلين لهذه الطريقة مختلفاً. أولئك الذين لم تكن تعجبهم إرادة المخرج الصلبة كانوا يطلقون الإشاعات أن آيزنشتاين "كان يضغط على الممثل كالصبار" وأنه "كان قاسياً". إلاّ أن جاكوف وهو أحد

الفيكسيين وبافل كادوتشنيكوف التلميذ في مدرسة ب. ف. زونا البعيدة عن الفيكسيين، قد تذكّرا: في حال الموافقة على المهام التي كان يضعها آيزنشتاين، يكون العمل عليها سهلاً.

كان آيزنشتاين يعتقد: "... فقط الفريق عديم الموهبة يمكنه العيش على قمع شخصية إبداعية ما لأخرى". هو حتى لم يكن يمارس القمع، والأكثر من ذلك، لم يكن عبداً للفكرة، وكان يعدل فيها شيئاً ما عندما يلتقط أفكار المنفذين. ولقد أعجبته مصيدة الذباب التي ابتكرها كادوتشنيكوف: السمة المعبّرة في طباع فلاديمير "ذي العقل المأسوف عليه"، وقام بتصوير مثل هذه اللقطة. لقد دقق بل وبدّل معادلات (صيغ) اللقطات (حديث إيفان مع فيليب). ولكن ليس من قبيل المصادفة أنه تذكر الأوركسترا في معرض حديثة عن الفرقة. إذا كانت فكرة المؤلف المعبّر عنها في السيناريو عبارة عن توزيع، والمخرجون، حتى أكثرهم مسؤولية، يعتبرون منفذين لها في فترة الإخراج، فإن فريق عمل كوزينتسيف وتراوبيرغ هو سداسي مؤلف من الموسيقيين ذوي الشخصيات اللامعة، أما فريق عمل "إيفان الرهيب"، فهو أوركسترا مؤلفة من مثل هؤلاء الموسيقيين، ولكن مع مخرج بمثابة مايسترو (في الصورة الفوتوغرافية المتميزة لدومبروفسكي، تصوير "مراسم التنصيب": آيزنشتاين من الخلف ظلياً؛ رافعاً يديه إلى أعلى جانباً ويشبه بشكل مدهش المايسترو الذي "يرتقي" بالأوركسترا إلى نقطة الذروة المتناغمة في السمفونية). إن مهمة المخرج ومجموعته حسب رأي آيزنشتاين هي نفس مهمة المايسترو والأوركسترا: "وحدة التنبؤ الأسلوبي وتجسيد الشيء... في داخل هذه الوحدة يسمح بأي علاقة (ارتباط) تعاونية إبداعية... ولعل أكثر الحلقات أهمية هي حلقة: المصور - المخرج". كانت علاقة مسكفين الإبداعية مع آيزنشتاين متينة ومتبادلة، كما كانت مع كوزينتسيف و تراوبيرغ. ولكن آيزنشتاين تميز بالسعي الدائم والصلب لمطابقة النتيجة مع "التنبؤ الأسلوبي" أي الفكرة في طورها النهائي.

تجلّت الشمولية الافتراضية لمسكفين في أنه تمكن من التصوير بأسلوبية مختلفة بعد ١٧ عاماً من العمل وفق أسلوبية كوزينتسيف وتراوبيرغ. في الحقيقة، تغيرت أسلوبيتهم من الأسلوب "الرومانسي" إلى "الكلاسيكي". وكانت

العودة إلى السينما الرومانسية تحديداً في "إيفان الرهيب" جذابةً بالنسبة لمسكفين. كانت مهمةً أيضاً جسامة المهام المحددة في الفكرة، لأنه بالنسبة لمسكفين، كلما كانت المهمة أكثر صعوبة كان العمل أكثر متعة. كانت المهام صعبة سواء من حيث جوهر الفكرة أم من حيث درجة معالجتها من قبل المؤلف. كان آيزنشتاين يدرك ذلك: "الأمر الأصعب هو "ابتكار" الشكل عندما يكون "الطلب" المباشر عليه محدداً بصرامة "تصل حد المعادلة".

كتب آيزنشتاين "ابتكار" ولم يكتب "تصنيع". وهو بهذا سلك طريق ليوناردو الذي كان يفهم "الابتكار" على أنه القدرة الإبداعية للعالم وللفنان؛ وطريق بوشكين: "يوجد شجاعة عليا، شجاعة الإبداع والخلق، حيث يكون المشهد العام متضمناً في الفكرة الإبداعية". كان مسكفين يتمتع بشجاعة الابتكار، ولكن في فيلم "إيفان الرهيب" كان "الطلب" على الصورة (الشخصية) دقيق لدرجة المعادلة (المعادلة ليس في الرسوم وفي السيناريو فقط: "فتح الباب مجدداً. يفضي إلى فراغ..."، ولكن في تعابير المخرج المقتضبة القريبة من مسكفين بذات الأسلوب: في مشهد قتل فلاديمير طلب إزالة الكنيسة "كالخلاص"). استطاع مسكفين أكثر من باقي المنفذين أن يحيط المشهد العام بالفكرة الإبداعية. وكمنفذ مبدع لم يكتف بالسير خلف الفكرة، بل كان بإمكانه "بناؤها" دون أن يتخطى الحدود القائمة في جوهرها. تحدث عن ذلك الفنان د. إيه. فينيتسكي الذي عمل في فيلم "إيفان الرهيب"، مجيباً على سؤالي حول دور رسوم آيزنشتاين، قائلاً: "كان مسكفين يقوم بدراستها وفهمها وحفظها، أراد أن يستخدمها كأساس وفعل ذلك. إضافة إلى ذلك كان يضيف بصمته. وهذا ما كان يعوّل عليه آيزنشتاين. ولم يكن يسمح للآخرين بذلك، وكان يتقيد بالمهمة إلى هذا الحد. كان المستوى الفني لدى مسكفين كالذي لدى آيزنشتاين، ما شجع الأخير القيام بذلك.

بالطبع ليس المستوى الفني فقط. هنا كانت تلك الوحدة بين المؤلف وبين المنفذ التي تحدث عنها بشكل جيد يه. آ. مارفينسكي: "كان شوستاكوفيتش ملحناً عبقرياً. وأنا مجرد عازف لمؤلفاته. ولكننا أبناء عصر واحد، فكنت بنفسي أحس بكل ما كان ينعكس (يكتب) في الموسيقى...".

الغنـى البصري

... مقولة أن الفن ليس "حد كفاية"، بل "مبالغة"، في العموم ليست صحيحة، إذ أن الفن هو كلاهما معاً.

أناتولي إيفروس

تم قبول الجزء الأول قبولاً حسناً "في الأعلى"، وكانت المقالات النقدية إيجابية فقط. استمر يوتكيفيتش في النقاش القديم وقرر إبداء تحفظات على "الجزء المتعلق بالشخصيات الإنسانية" (بالمناسبة، كانت مثل هذه التحفظات لا تصدر عنه بمفرده)، أما عن مسكفين فقد كتب: "كان معروفاً سابقاً كمحترف لامع في التصوير الضوئي، ولكن لم تتفتح عبقريته بهذه القوة في أي مكان، ولم يتمكن في أي مكان أن يقدم بهذه الغزارة ما نسميه الجو المجازي والبصري للفيلم. إن دقة تكويناته مدهشة...". كان هناك جدل في المناقشات؛ قيل في ملاحظة حول إحدى المناقشات، على سبيل المثال، إن ي. آ. سافتشينكو كان يعتبر الفيلم معقداً للغاية. وهنا أيضاً: كان أنصار ومعارضي عمل س. آيزنشتاين الجديد، على حد سواء، متفقين على نقطة واحدة: المهنية التشكيلية للمخرج والمصورين تميّز فيلم إيفان الرهيب بين الأفلام الأخرى للعام الفائت".

تم الاستعراض الأول للجزء الثاني في الأستوديو في ٦ شباط ١٩٤٦، والاستعراض في الكرملين بعد أربعة أسابيع، أما العرض على الشاشات فلم يتم إلا في عام ١٩٥٨، عندما مهدت الأفلام التالية الطريق في السينما السوفييتية: "الربيع في شارع زاريتشنايا" و"الجنود" و"المنزل الذي أسكنه". كان يسود شعور بأن أسلوب الضخامة قد أصبح قديماً ولا أمل فيه، وقد أثر ذلك بشكل مباشر على تقبل فيلم "إيفان الرهيب" ببهرجته وفنيته المتقنة إلى أبعد الحدود وبنية

مونتاجه المتطورة. كان نفس الشيء في الغرب، حيث احتلت مركز الاهتمام أفلام بعيدة جداً عن أسلوبية الجزء الثاني مثل: "ليالي كابيريا"، "اثنا عشر رجل غاضبون"، "الجميل سيرج". ومع كل الاحترام للمخرج العظيم (تحديداً في عام ١٩٥٨ تم الاعتراف بفيلم "بوتومكين" على أنه أفضل الأفلام لجميع الأزمنة)، ففي ردود أفعال الخارج كان هناك عتب وتباهي، بل وحتى أوبرالية.

بعد عشرين عاماً، كتب يوتيكيفيتش في معرض دفاعه عن الفيلم في سنة ١٩٧٩ إن الاعتراف به على أنه "أوبرا سينمائية" لن ينقص من قيمته. إلا أن "إيفان الرهيب" لم يعد بحاجة إلى دفاع بعد أن احتل مكانته في السينما الكلاسيكية: الاصطدام مع أعمال عام ١٩٥٨ كان قد أصبح من الماضي، وكلا الجزأين يقبلان في سياق زمنهما وإبداع آيزنشتاين بالكامل. ولذلك فإن الفيلم لم يتغير، بل بقي تنكارياً، وفي بعض المواضع "أوبرالياً". يجب أن تنسب إليه كلمات س. ت. ريختير عن السيمفونية الثامنة لبروكوفيف: "السمفونية ثقيلة من الغنى كالشجرة المثقلة بالثمار". وكذلك الأمر فإن فيلم "إيفان الرهيب" مثقل بالغنى. ويتضمن غناه الكثير، بما في ذلك الانسجام: الغنى التشكيلي. كيف تم خلقه؟

لعل الجواب ليس بهذه البساطة: بواسطة الديكورات المبالغ في فنيتها وضخامتها، وغزارة الأدوات الباهظة، وفخامة الألبسة. ولكن من خلال دراسة الصورة نتوصل إلى استنتاج غير متوقع، كل ذلك أقل بكثير مما يبدو. هناك ديكوران كبيران جداً هما: كاتدرائية أوسبينسكي والحجرة الذهبية (القصر الذهبي)، حيث يتم تمثيل العرس؛ الكثير من الديكورات مضغوطة في قناطر، شبيهة بالأقبية أكثر مما تشبه القصور، جميعها تقريباً فيها جدران غير فنية مبيّضة، أما الجداريات التي كثيراً ما يكتب عنها فكانت في أربعة أماكن فقط منها: (الكاتدرائية، حجرة الاستقبال، حجرة الطعام، ومشرقة المطران). هناك الملابس الفخمة للحاشية والقيصر نفسه، ولكن في الجزء الأكبر كان إيفان مرتدياً القميص أو رداء الراهب. كان الخدم الخاصون يرتدون ثياباً سوداء غطس وألبسة الرهبان. كانت الأدوات الباهظة قليلة جداً، وكيف يتوقع أن تكون عزبة القيصرة، وخلال العرس. يمكن جعل الصورة "غنية" من خلال الاستخدام المفرط للوسائل التعبيرية: كالمنظور والبانوراما والتفاصيل. وهذا الشيء غير

موجود في "إيفان الرهيب"! هناك القليل من حالات المنظور الحادة، وجميعها تقريباً مبررة: لنقل مثلاً، مشهد "إيفان يتضرع للحاشية"، تم تصوير القيصر على الأرض من وجهة نظر السيد الراقي الواقف إلى جانبه. هناك عدة حركات بانوراما وهجمات بالكاميرا لا توصف بأنها طويلة أو معقدة. التفاصيل المبرزة إلى مقدمة المستوى الأول ثلاثة في كلا الجزأين (الكأس الحاوي للسم، رأس البجعة وعليه التاج، والقناع على الدرجات في مشهد الوليمة).

إلاً أن انطباع الغنى والنمطية موجود! وقد تم إيجاده بالدرجة الأولى على حساب عدم وجود "فراغات": المناظر التوضيحية، الممرات، "الوصلات"، وكان الحدث والحوار مكثفين إلى أقصى حد. تم إيجاده من خلال تعدد الخلفيات المعقدة لجميع الوسائل التعبيرية، والتي تؤدي الصورة فيها المعزوفة الأساسية. في "إيفان الرهيب" تم تجسيد المثل الأعلى لمسكفين: في كل لقطة تتواجد عناصر الفيلم ككل، وفي ذات الوقت هي متميزة في كل عناصرها كلوحة موقعة لفنان كبير. في مقالة عام ١٩٢٧ حيث تم الإعلان عن هذا المثل الأعلى، قيل أيضاً لابد للمصور من توفير "العمومية" ومعرفة الاهتمامات الفنية للمخرج، وكذلك للفنان، والمصلحة التي تجمعهما هذه الاهتمامات في موضوع ومادة الإنتاج. لقد تم التقيد بهذا الشرط في "إيفان الرهيب" أيضاً. إلاّ أن مقاربة آيزنشتاين للصورة على أنها هي الأولى بين الوسائل التعبيرية المختلفة، قد فتحت للمصور والفنان إمكانات خاصة.

لقد كان مسكفين موفقاً بالرفاق في العمل، فقد كان الجميع تقريباً أصدقاء. أصبح الفنان يوسف آرونوفيتش شبينيل صديقاً مقرباً له. لقد أوجدا لغة مشتركة فوراً: كان شبينيل سشبه إينيس من الناحية الإنسانية: بطيبته وحبه للعمل، ومن الناحية الإبداعية: باختصاره للديكورات. كان مثل مسكفين يحاول العمل على مستوى فكرة آيزنشتاين، على الرغم من أنه لم يزل إلى درجة كبيرة ضمن حدودها لأن الرسوم كانت تعطي رؤية المخرج التفصيلية للديكورات القادمة، كما لو أنه لم يكن هناك ضرورة للفنان. إلا أن شبينيل كما مسكفين كان يدرك أن الرسوم هي بمثابة معادلات لخلق الصور.

تم تمرير الحضور الدائم في الرسوم للقوس، للقنطرة عبر الديكورات جميعها، واستمر في اللقطات الطبيعية لضاحية ألكسندروفسكايا سلوبودا، بل

وفي واحدة من لقطات بالقرب من قازان (على رأس التلة خيمة ذات قبة شبيه بالخوذة). في هذا يكمن "التقاطع"، وعلى الرغم من ذلك فإن مسكفين أثناء اختياره مع آيزنشتاين نقاط التصوير، وبنائه لتكوين اللقطات، أدخل فيها أقواس القبب ومجازات قناطر النوافذ والأبواب مباشرة: بتأطير اللقطة والتشابكات المعقدة. تمت مضاعفة تنوع التكوينات مع القناطر بتنوع مخططات الإضاءة. بتظليل القنطرة، وإبرازها إضائياً بشعاع قوي لتتشكل على الأرضية بقعة ضوء "للقنطرة الراجعة"، وبواسطة الدخان "وتآكل" القبب، كان مسكفين يحول الفكرة الأساسية "بشكل رنّان"، كان يهرب من "المبالغة" المرهقة. مثال نمطي: القنطرة التي تجمع إيفان وفيليب في مشهد الاعتراف "ملعوبة" حتى في مشهد انفصالهما في الكاتدرائية. تم تصويرهما بشكل مكبّر، وهما ينظران بكل الكره إلى بعضهما البعض، أما في العمق: القنطرة فوق جدار الإيقونات مضاءة قليلاً ومموهة قليلاً بالدخان. وهي لا تحيط بالأبطال، بل بالكاد مرئية وكأنها "تصرح" كذكرى عما كان يجمعهما في وقت ما. غالباً ما كان باستطاعة مسكفين إخفاء القناطر، في حين أنه كان يبرزها ويحولها إلى واحد من أهم عناصر الفيلم.

لم تنفذ فكرة القنطرة والقوس في الحل المكاني المتناغم فقط، بل وفي البنية العامة للفيلم. تتحول الأفكار الرئيسية المتناغمة لدى آيزنشتاين ومسكفين إلى "جسور" و"قناطر" متميزة تربط المشاهد المتباعدة. وهكذا فهي في الأجزاء الأولى تحافظ على فسيفساء يوم الحشر، ولم تظهر بكامل طاقتها إلاّ في مشهد القتل عندما يرفع الأمير صاحب القدر المحتوم - متجولاً في الكاتدرائية - رأسه نحو القنطرة المحاطة بلوحة ضخمة. في المشهد التالي سوف يقتل فلاديمير. في الأجزاء التالية وعند هذه الفسيفساء المعبّرة عن وجه الإله المحتدم غضباً، كان إيفان يعترف بذنوبه، وكان الراهب يقرأ له أسماء ضحاياه، مبتدئاً من عبد الإله فلاديمير... ولكن لا يوجد جزء ثالث، هدمت أهم القناطر كغيرها.

هناك أيضاً فكرة بارزة، وتكمن أهميتها في كونها مناقضة تماماً لفكرة القوس الرشيق. وكمثال على "الفكرة الرئيسية الغرافيكية"، أخذ آيزنشتاين نفسه شكل المثلث الدال على موضوع الموت في مشهد احتضار القيصر: تمر هذه الفكرة عبر مثلث المنديل الأسود ليفروسينيا، والمثلث المضيء عبر أرجوحة

دميتري، أما الذروة فيحققها في الإنجيل الثقيل من خلال حجر الضريح الراقدة على وجه إيفان الحي. وتابع الكتابة قائلاً: "المشاهد الأخرى مخترقة بأفكار أخرى"، نسي آيزنشتاين أو لم يدرك أن فكرة "المثلث - الموت" واضح حتى في المشاهد الأخرى، مع العلم أن مسكفين اهتم بشكل كبير جداً "بإظهاره".

اللقطة الأولى في مشهد إيفان وماليوتا بعد المعاتبة مع فيليب: يقف القيصر إلى جانب العرش وظهره على شكل مثلث متطاول. العرش مضاء على الطريقة المسرح ببقعة ضوء ساطعة (كتب مسكفين منذ عام ١٩٢٦: ليس المنطق هو المهم، بل التعبيرية!). في اللقطات الأخرى من المشهد كان رأس القيصر منغمساً في مثلث الظهر. وعندما كان إيفان يداعب ماليوتا، حينها فقط تم تصويره من الجانب قليلاً والظهر غير مرئي. ظلل ماليوتا الملتصق بالقيصر ضوء جانبي على وجهه، وأصبحت الإضاءة خبيثة. انتزع ماليوتا الموافقة على الإعدام، فينغمس رأس إيفان مجدداً في المثلث، وتصبح اللقطة أكثر إضاءة. نهاية المشهد: يقف إيفان ممسكاً رأسه بيديه "بأي حق تحاكم يا إيفان القيصر؟..". ومجدداً بقعة الضوء على العرش والزاوية الحادة لظل الظهر تسعى لاختراق قوس دائرة الضوء.

في صدام القيصر والمطران في الكاتدرائية تم التركيز على تباين الضوء (إيفان في الرداء الأسود، وفيليب في اللباس الرسمي الأبيض) من خلال تباين الشكل. ففي المشاهد العامة عندما يسيران بسرعة أحدهما في مواجهة الآخر، المحيط الخفيف المستدير للمطران يقابله مثلث أسود مصوَّر عن ظهر إيفان. في المشهد العام (الكبير) تم إيصال المواجهة الغرافيكية "حتى الذروة" في اللون (فيليب "الأبيض" ذو اللحية السوداء، وإيفان الأسود ذو اللحية البيضاء، بحيث يكادان يشكلان نيغاتيف وبوزيتيف)، وفي الشكل (مثلث قبعة إيفان المتدلية والشكل الدائري لقبعة فيليب). تحقق فكرة "المثلث-الموت" ذروتها في ملابس الرهبنة لإيفان والحاشية الخاصة، وخصوصاً في ظلالها على الفسيفساء في مشهد موت فلاديمير.

تم خلق أفكار ذات دلالات بوسائل أخرى أيضاً. ففي الفيلم قليل من اللقطات (الصور) المأخوذة من الحركة، هذا يخلق "قنطرة" بين اللقطات التي

توجد فيها. هناك مشهدان يبدءان ببنوراما بطيئة. الأول: في الحجرة الذهبية: بدءاً من الزخارف تحت السقف نحو الأسفل وصولاً حتى العروسين الغارقين بقبلة. والبانوراما الثانية أيضاً تنحدر إلى أسفل نحو إيفان وأناستاسيا، ولكن وصولاً إلى إيفان المتجمد أمام التابوت. كلا البانوراماتين تربطان لحظات السعادة والتعاسة لدى القيصر، إلاّ أن الثانية أضفت صورة الكاتدرائية المتميزة بشكل حاد عن مشهد التتويج. معادلة الكاتدرائية مع التابوت موجودة في السيناريو، حيث لا يشار إلى مكان الحدث فقط، بل وإلى خصوصيته: "جوف الكنيسة المظلم" هنا يوجد تشابه مع مشهد قتل فلاديمير المعبّر عنه"بجوف الكنيسة". إن تقارب الصيغ ليس مصادفة، فالمشاهد مربوطة بشكل وثيق بمتوازيات ومتضادات معقدة. في المشهد الأول: القيصرة الميتة التي تناولت من يدي القيصر كأس السم المقدم من قبل يفروسينيا، وفي المشهد الثاني ابن يفروسينيا الميت، فهي من دفعته بيديها إلى المصيدة المعدة لإيفان. ومجدداً تقطع "القنطرة" إلى الجزء الثالث، إلى المشهد المسمى "الظلمة": الحديث الأخير بين الأب والابن من آل باسمانوف، وقتل الأب...

إن تداخلات الأفكار تعطي بنية معقدة وغنية ومتناغمة. وقد ألبست هذه البنية أفكاراً رئيسية موسيقية في الغالب غير متطابقة بشكل مباشر مع الأفكار التعبيرية. المشاهد المرتبطة أو المتباينة في التناغم والموسيقى موحدة في "أجزاء" ضخمة مختلفة من حيث "النسق اللوني" تشكل سيمفونية صوتية بصرية تذكارية. من غير الممكن عدم تذكر الموسيقى المتناغمة لفيلم"بابل الجديدة"، وتنوعها ووحدتها. في "إيفان الرهيب" أصبح تعدد الخلفيات بمثابة وحدة في التنوع. كتب آيزنشتاين عن أهميته الأساسية، على مثال وحدة شخصية إيفان المتطورة بكل تنوع تحولاتها بعد معالجة صورة القيصر مع المهنية الرائعة للفنان الماكيور ف. ف. غوريونوف"، ما لم يتم التعبير عنه من خلال الصورة نفسها، تم إثباته من خلال منظور الأداء التمثيلي، ومن خلال قص (قطع) اللقطة، وقبل كل شيء من خلال معجزة الإضاءة التلوينية البارعة للمصور مسكفين".

بالنسبة "للمنظور التمثيلي" تعتبر لحظات ثبات الممثل في وضعية ما مهمة بكل التعبيرية التي تكشف عن معادلة الصورة. في "إيفان الرهيب" تعتبر

لحظات الثبات الخارجي هذه مع الامتلاء الداخلي العميق عنصراً أساسياً في حركة الصورة. هذا قريب من محاولة رمبرانت أن يحقق في اللوحات التي يكون فيها جوهر الصورة ثابتاً، "الحركية الأكبر والأكثر طبيعية". لم يتعمق جميع الممثلين في فكرة المؤلف أو يبرروا عاطفياً "المناظير" المقترحة. ولم يتمكن حتى تشيركاسوف من كل شيء، فإلى جانب تلك اللقطات حيث ارتفع إلى الحماسة التراجيدية في"المنظور" المعقد، كانت أخرى ، كانت أخرى أبسط من حيث الرسم ومن الناحية التمثيلية كانت "فارغة". وترتب على المصور مهمة الوصول بصورة القيصر إلى الوحدة في تنوع التحولات واللقطات المختلفة من حيث التشبع العاطفي. حل مسكفين الجزء الأول من المهمة حتى النهاية من خلال وصوله في اللقطات المقربة للقيصر إلى نقلة أكبر وأكثر طبيعية، كما فعل رامبرانت بواسطة الإضاءة والظل أيضاً. لقد أوجد، كما كتب آيزنشتاين "تدرج ناعم في الطبقة اللونية الدقيقة مما يمكن أن أسميه "النبرة الضوئية"... موسيقية ضوئية دقيقة للقطات المقربة".

هناك خط مواز آخر مع "بابل": خارجياً تتبدل شخصية واحدة. إلا أن زمن الحدث هناك قصير. في "إيفان الرهيب" تمر عقود، ولا يتغير سوى إيفان. كانت الطريقة الغريبة من وجهة نظر المنطق والمناقضة التي لا يلاحظها المشاهد ضرورية لآيزنشتاين لكي يبرز حدة التبدلات الداخلية للبطل الرئيسي (الشخصيات الأخرى لا تتغير خارجياً نظراً لعدم وجود تبدلات داخلية لديها، فكل منها مميز بسمة سيكولوجية ما ظاهرة بشكل صارخ: ماليوتا: وفاء الكلاب. يفروسينيا: حب السلطة .. الخ). تم تصوير كوزمينا بدون مكياج، ولم يكن لدى مسكفين سوى الإضاءة. في "إيفان الرهيب" كان هناك مكياج. ولكن من أجل الغوص بشكل أعمق في سيكولوجيا البطل كان لابد من إتمام قول ما لم تعبر عنه الصورة نفسها. و"ملامح" تشيركاسوف الواضحة صعبت الأمر، حتى مع مهنية غوريونوف الذي نفذ المكياج. بواسطة الاختيار الدقيق للمنظور المسموح به و"الصيغة الضوئية" العابرة (تعريف آيزنشتاين) التي علقت عليها "النبرة الناعمة" المناسبة لجو المشهد، نجح مسكفين في جميع صور الملك المقربة تقريباً بالابتعاد من "التشيركاسوفية"، من الاشتراك مع الأدوار الأخرى. من بين

الاستثناءات النادرة لبعض اللقطات في الخيمة الذهبية؛ هنا حماسة تشيركاسوف استعراضية. أما الوجه "فللتصغير" تم "طليه" بلون خفيف (مدهش، ولكن غير ملحوظ إلى هذا الحد في مشهد التتويج، حيث أن إيفان أكثر فتوة). تعمق الشبه البعيد الذي برق هنا مع ألكسندر نيفسكي بأن تيسّيه كان "يشبِّه" القيصر جداً في المشاهد التالية في اللقطات المفتاحية حول قازان عند الخيمة وفوق الخندق. سار البيان الجاف لهذه اللقطات الناصعة تكوينياً من نمطية "تيفسكي" وصرخ كتنافر في حل الفيلم الضوئي الظلي العام

إن فيلم إيفان الرهيب هو رائعة مهنية اللقطات المقربة لدى مسكفين. لنتذكر لقطات وجه يفروسينا الجانبية في مشهد الحدث المريع (أبرز الضوء الخلفي اللامع من خلال خط شكل الأنف، مظهراَ التشابه مع القيصر) أو "عين الدولة" عند مالوتا رافعاً بإصبعه حاجبه الثقيل. وبشكل غير متوقع عند مسكفين، أضيئ مشهد تمرد مالوتا بضوئين متساويين من حيث الشدة من اليسار ومن اليمين. طبق مسكفين على الأرجح هذا الأسلوب المفضل عند تيسيه بسبب وجود قازان المصورة سابقاً مباشرة بعد التمرد. ولكنه عندما أخذ أسلوباً "مغايراً" فهو قد دمجه عضوياً بسلاسة في جو المشاهد الضوئي المثير للقلق العام، وأكثر من ذلك، فقد استخدمه في لقطات مالوتا الأخرى، على سبيل المثال في المشهد حيث كان يحاول إقناع الملك تنفيذ إعدام الكوليتشيفيين.

وبطبيعة الحال، صور مسكفين لقطات مقربة لشخصيات ظهرت في لقطة أو اثنتين – السادة الراقين، الأعوان، الأجانب. وهنا، عنى كثيراً النقل الموهوب لتفاصيل الجلد، و "شعر" السادة الراقين، وبريق الديباج و"عمق" الفرو. كتب آيزنشتاين في هذا الصدد عن "قدرة لهجة مسكفين الفوتوغرافية المذهلة". وبالفعل في مشهد التتويج، حيث بيَّن واحد من الأجانب لآخرٍ أبطال مأساة المستقبل، حصل مسكفين على تناغم ظلي مختلف تماماً لكل صورة، فخفف بهذا من السير المصطنع في النص. للأسف، فإن ارتباط الاصطناع غالباً مع رغبة المخرج في إيصال كل شيء إلى "الخروج من الذات"، إلى "درجة كبيرة"، قد بقي في بعض المشاهد. يمكن ذكر تناظر التكوين المفرط في مشهد الزفاف، والعناصر الأوبرالية في مشهد سيغيسموند... يخطر قول باسترناك عن "المفتش" لماير

هولد على الأذهان: "كانت هناك أماكن غير متكافئة القيم... ولكن هكذا تتنفس جميع المواد الإبداعية. هنا نواة، وهناك بروتون".

في محلول "إيفان الرهيب" المشبع لم يكن هناك بروتونات تقريباً، وأما النواة فتشكلت من طاقم التقديم الإبداعي كله. واستخدم مسكفين الحريص على نية المخرج في هذا العمل "قليله" المشهور، و"المبالغة" الحماسية أكثر من أي فيلم آخر، بجرأة، وبتحد حتى. إن لديهم أسلوباً متناغماً يبدأ بالدائرة الذهبية في مشهد أعمال الشغب حيث تتخبط على الجدران ظلال كبيرة، وينتهي بالنهاية مع الظلال "المثلثية" للحرس. هناك لقطة لا تنسى في مشهد السفير نيبيه: تمثال صغير للملك على الطاولة في المستوى الأول للقطة، وعلى الجدار الأبيض بعيداً - ظل رأسه العملاق. لم يكن الظل في النص ولا في رسوم آيزنشتاين موجوداً ويمكن افتراض أن مسكفين، عندما فكر بتصوير الملك في القصر الفارغ، تذكر كيف في رواية ميريجكوفسكي كان ليوناردو يراقب العامل ماكيافيللي: "رمت جمرة النار على جدار أبيض عارٍ ظلاً ضخماً لرأسه مع ملامح حادة الزاوية...". لن يستطيع آيزنشتاين رفض هذا الحل؛ وطوره ووصل به إلى الحد الأقصى في اللقطة، حيث لا يوجد سوى الظل. كتب آيزنشتاين أن ظل الإسطرلاب العملاق "شبيه بتخطيط القلب، ويتألف من سير أفكار تداولها سياسي ما"، ولكنه ذكّر الجمهور غالباً بمخطط بناء الذرة، والأرض، وأنظمة الكواكب. إن اللقطة مع ظلال الملك الضخمة على اليسار، والأسطرلاب في المركز، وظل نيبيه الصغير على اليمين هو رمز لحكمة الدولة وإرادة الملك الذي غطي به العالم بأكمله، وفي الوقت نفسه، هو اعتزاز الإنسان الذي وضع نفسه فوق العالم والناس.

فضاء المأساة

ويمكن تفسير الثقافة بأكملها بممارسة تنظيم الفضاء.

بافل فلورنسكي

إن مجلس النواب، حيث تم تصوير المشهد مع نيبي لم يكن ضخماً. قُدمت تنكاريتها من خلال الظلال الهائلة وعدسة ذات بعد بؤري قصير(واسعة) كان مسكفين سابقاً يستخدمها في حالات نادرة جداً، فهي تغطي مساحة واسعة من الفضاء، ولكن الصورة الحادة في العمق الواسع تحدد الخلفية و"تأكل" المجال الجوي. أما آيزنشتاين وتيسيه فعلى العكس من ذلك، ففضلا العدسة قصيرة البعد البؤري من أجل الاستفادة من بيانية الصورة، كما أنه بمساعدتها أوجدت في فيلم "الإضراب" فرصة تقديم تباين معنوي للمستوى الأول مع الخلفية. مع هذه العدسة بدأ تيسيه التصوير الداخلي في أجنحة استوديوهات فيلم "إيفان الرهيب" وصور الطبيعة. وسع مسكفين المجموعة فأضاف إليها عدسة عادية (٥٠ ملم) وعدسة اللقطات المقربة (٧٥ ملم)، ولكنه صور معظم اللقطات بالعدسات الأقصر (٣٥ و ٢٨ ملم)، وبعضاً منها، فلنقل، لقطة رأس الملك مع ظله، بأوسع عدسة في ذلك الوقت (٢٥ مم). إن تفضيل اللا نمطية عند مسكفين للعدسات قصيرة البعد المحرقي لا يعود إلى عدم استمرار تيسيه بما بدأه، بل يعود إلى المهمة في خلق نمط تنكاري وثيق، "نمط الباروك الكبير". ومن هنا كان نهج مسكفين في الفضاء، النهج المختلف عما في الأفلام الأخرى.

لقد حل مسكفين، بنجاح مشكلات تنظيم الفضاء في الأفلام السابقة بالفعل، وذلك بفضل ثقافته العامة الصلبة. كتب كوزينتسف متذكراً فيلم "المعطف" في عام ١٩٦٩: "... حاولنا (باللمس) كتابة القصة في فضاء المأساة". وأصبحت هذه

العبارة عنوان كتاب، والطريق إلى فضاء مأساة الفيلم الكوزنيتسفي "الملك لير" أتى من خلال فيلم "المعطف"، وفيلم "S.V.D" (الجندي على الحاجز، حركة دوامة "تمرد الفضاء")، و"بابل الجديدة" (الفضاءات المختصرة في مشهد الوداع إلى الجبهة، لقطات حفل الرقص المسطحة بالخلفية غير الواضحة)، وفيلم "واحدة" (سهول التلال الممتدة، والصحراء الثلجية)، والثلاثية (تلاحم المجال المحدد لمشاهد مطاردة المتظاهرين مع الخلفية المسطحة لمكتب الأنثروبيولوجية، وبالعموم فكرة الخلفيات المسطحة في فيلم "شباب مكسيم"، والخلفيات الناعمة لحدث المستوى الأول في فيلم "طرف فيبورغ")، ويمكن بسهولة أن تضاعف أعداد الأمثلة. لقد قدم فيلم "إيفان الرهيب" إلى مسكفين الفرصة في جمع خبرته الواسعة مع المحتوى الآيزنشتايني الجديد عليه.

استخدم آيزنشتاين وتيسيه بالفعل في فيلم "الإضراب" الأعماق البنائية للقطات، إنها موجودة في جميع أفلامهم، وأفضل مثال على ذلك اللقطة المقربة لوجه إيفان على خلفية الموكب. في العقدين الثالث والرابع، أجرى الكثير من المصورين السينمائيين بحوثاً عن تنظيم جديد للقطات، من أجل تصوير مشهد المحادثات الجاذبة في فيلم "لينين في عام ١٩١٨" عالج فولتشيك مع روم "الميزان المشهدي العميق"، وحل كولتساتي وإرملير في فيلم "المواطن العظيم" نفس المهمة بواسطة الحركة المعقدة للكاميرا في مكان ضيق مغلق، أما يكيلتشيك وسافتشينكو ففتحا واسعاً فضاء مشاهد الطبيعة في فيلم الموظفين "بغدان خملنيتسكي". في العمق البنائي جلب تولاند الكثير من الحداثة في أفلامه التي صورها مع و. وايلر، وخصوصاً في فيلم "المواطن كين". وبالتغلب على المبدأ المسرحي لتنظيم الفضاء، الذي تحقق في السينما مع الصوت، حقق المصورون السينمائيون ذلك النجاح الذي بعده كان من الصعب تحقيق خطوة جديدة. وحققها مسكفين باستخدامه سلاحه المفضل – الضوء.

تحددت تنظيمية الفضاء المعقدة، وأحياناً الغريبة حتى، في فيلم "إيفان الرهيب" في مهمة كشف المأساة في فروقها الدقيقة الجانبية والنفسية، وإعطائها "حركة داخلية متناسبة" ضخمة. من أجل هذا أنشأ مسكفين انصهاراً من البناءات العميقة مع الظلال المنيرة. ومن الأمثلة الصارخة على ما يقرب من مفهوم

"صيغة" الانصهار: اللقطة التي فيها يأخذ إيفان كوباً من السم كانت يفروسينيا قد وضعته له. بفصل المتراس الحجري امتدت اللقطة أفقياً، ومساحة القسم الأسفل مسطحة؛ ولولا جسم الفتاة الراقية لبدا وكأن الجدار الفارغ المظلم يمتد من الشاشة إلينا. أما مساحة الجزء الأعلى، حيث يتعذب إيفان بحثاً عن شربة ماء للملكة المريضة، فيبدو عميقاً، على الرغم من أنه في لقطات أخرى يمكن رؤية الغرفة وهي ليست كبيرة إطلاقاً. خلقت العدسة قصيرة البعد المحرقي العمق. لقد زاد من تضخيم يفروسينيا، وزاد من حركة الملك الديناميكية، ولكن التقديم الحاد لعمق الغرفة من شأنه أن يقلل من تأثير اللقطة بتفاصيل الخلفية واضحة المعالم. "استبدل" مسكفين الفضاء الخطي بالهوائي، فباستخدام الدخان خففت الخلفية. وعندما أنار "الهواء"، فهو أيضاً "عمَّق" الصراع المكاني بواسطة الظلال المنيرة، فجعل الضوء المهتز من العمق حياً، وقاد ذلك لتباين إلى حد المطلوب من الشدة مع المستوى الأول، مع المتراس الحجري الميت.

كان من السهل الحصول على الانصهار العضوي لبنائية الفضاء والظلال المنيرة؛ أما في الإنشاءات المتصلة ببعضها فكان فعل ذلك أكثر صعوبة بكثير. أظهرت لقطة غرفة الملكة العليا أن مسكفين استطاع التعامل مع ذلك. المساعد الأول كان الدخان المنار، لكن لا يمكن استخدامه في كل الأماكن. وهكذا، ففي المشهد الكبير عند الحاشية يوجد الدخان في العديد من اللقطات، ولكنه لا يتجاوز "القليل": إذ لا حاجة هنا إلى الجو المفعم بالحيوية. الموضوع الرئيسي هنا هو موضوع الموت: يقررون قتل الملك، يدينون لوفاة فيليب ("فيليب المعذب – أكثر احتياجاً لنا...") و بيتر فولينتس، في نهاية المشهد تظهر لقدر إيفان الرهيب نفس الكأس التي شربت منها الملكة السم. دُعم المزاج المشؤوم بالضوء المتغير، المثير للقلق والشفقة. وتقريباً لم يكن للضوء ما يبرره من المصادر الواقعية، إلا أن في تغيره من لقطة إلى أخرى يوجد منطق مرتبط مع منطق الحلول الفضائية.

اللقطة الأولى في المشهد: ركضت يفروسينيا من الباب في العمق اليميني مع صرخة "أخذوا فيليب!" وعبرت اللقطة بشكل مائل. عملت العدسة قصيرة البعد المحرقي على زيادة عمق الفضاء وتعجيل فعل الركض، وتشويه الوجه في المستوى القريب، وما أدى إلى تفاقم التشويه هو ضوء حاد من جهاز إضاءة

يتوضع في أعلى اليسار. لقد عبّر كل من تصميم ركض العجوز الرهيبة في ثيابها الثقيلة، والضوء المتغير، والوجه المشوه في "المنظور التمثيلي" الذي احتوى اللقطة، عن الرعب الذي يجتاحها (وفقاً لكلمات بيرمان، لم يتقبلها مسكفين على الفور، إذ أنها لعبت بشكل غير متساو، وكما كان الحال مع تشيركاسوف، "لعب" مسكفين بوسائله الخاصة مكان الممثلة في بعض اللقطات).

قُدم رعب يفروسينا من خلال الحاشية: "لا توجد وسيلة!" لكن عمة الملك تمالكت نفسها: "هناك طريقة .. إقتلوا الملك!". وعلى الفور دخل موضوع جديد – رعب فلاديمير قبل الإغتيال والعهد المستقبلي؛ وعرض الموضوع في لقطة عميقة مصورة من الأعلى قليلاً. في المستوى الأول وجه فولينتس، هو الذي يجب عليه قتل الملك، في العمق جسم الأمير المرتبك (لقد تفاقم تشوه المنظور بواسطة العدسة)، ومن خارج حدود اللقطة تُسمع كلمات والدته: "... وإما أن يكون ذلك بأنفسنا". في موضع آخر طرح موضوع الاغتيال "بالقتل بالأيدي": يأمر بيمين من العمق "استغلال" بيتر الجاثي على ركبتيه، طاولة في المستوى الأول من اللقطة وعليها خبز وسكين. تضع يفروسينيا، المتكئة على الطاولة، يدها على السكين، ثم تأخذه، وتستدير، ثم تذهب في العمق مغطية المجموعة المضاءة بظلية سوداء.

ذهب بيمين مع بيتر، تبعتهما الحاشية: "إن بيل نقي، ولكن الروح سوداء". أعطى آيزنشتاين تعليقاً لونياً: خلعت يفروسينيا عباءتها السوداء، فظهرت في فستانها الناصع، والمنديل الأبيض. وبهذا الفضح لتشابه أرواح بيمان والحاشية السوداء، غير التحول اللوني جو المشهد. لقد تقرر القتل، من الضروري تصوير الرعب في روح الابن. لكن موضوع الموت لم يختف. قال فلاديمير في لقطته المقربة: "هل بوستا الذي تحدده للذبح؟"، ووجهه مغطى بالظل. بعد ذلك يتوضح أن هذا الظل يعود إلى الوالدة المنحنية تجاهه. بعد لقطتين – لقطة متوسطة، وتغني الأم تهويدة أطفال. إن تكوين الصورة مشابه بكلاسيكية الابن "Пьета": وضع الابن رأسه على ركبتي الأم الجالسة فشكلا صورة ظلية لمثلث حاد الزاوية...

في عبارة الأم المونتاجية التركيبية، التي غنت فيها فوق ابنها، أنشأ آيزنشتاين ومسكفين "فضاءات صغيرة" في اللقطات المقربة والمتوسطة (إلى الخصر). صُورت اللقطة الأولى ("Пьета") من الأعلى قليلاً، وفي كل لقطة لاحقة

كانت زاوية تصوير الكاميرا المقتربة نحو البطل مغايرة: على الفتاة الراقية كانت من الأسفل قليلاً، وعلى الابن من الأعلى قليلاً. في بعض اللقطات، وحتى المجاورة منها لرأسه في حضن أمه، مختلفة أيضاً. ويبدو أن المسافة بين الأم والابن تنمو ببطء، تفرق بينهما شهوة السلطة، طاردة حب الأمومة. إن لقطات التهويدة منيرة، حيث شغل الوجه والثياب ما يقرب من كامل الشاشة. لكن عبارة "أهدوا الملك فولوديمير..." تصدر في اللقطة العامة، ونظراً للخلفية تبدو اللقطة مظلمة على الفور. بعد ذلك لقطات عميقة مرة أخرى مع الحاشية وبيتر العائد.

إن الجو المتشائم أخذ في الارتفاع مرة أخرى من لقطة إلى أخرى حتى وصل التوتر إلى الحد الأعظمي... يفتح الباب ببطء، وخلفه فراغ مظلم. ومرة أخرى يظهر رعب على وجه الأم والابن. "توقف تملؤه موسيقى نادرة مزدوجة الإحساس، باردة من حيث أصوات آلات النفخ الخشبية التي تؤديها، وكأنها مقياس إيقاع ووتيرة هادفين لحركة سرية ما. هذا ما يمكن تسميته "بإيفان المخفي" من غير الممكن معرفة بماذا يعد، إذ أن الرعب الذي يملأ كلتا الشخصيتين مرتبط في نهاية المطاف بإيفان" - بهذه الكلمات أظهر كوزلوف كيف أن موسيقى بروكوفييف كشفت عاطفياً ما لا يعبر عنه بوسائل أخرى. و نفس الدور يلعبه فن الظلال المنارة المسكفينية، والذي يرتقي إلى مستوى جديد من اندماجها في تنظيم معقد للفضاء. إن "الإزدواجية" في الموسيقى التي بدأت في لقطة الباب كانت في حضور مالوتا مع هدية إيفان إلى العمة، ودعوة أخيه إلى مأدبة العشاء. لم تلتقط السيدة الراقية المعنى الآخر من "الرحمة" الملكية على الفور. لفَّ آيزنشتاين ومسكفين هذا الموضوع بتصادم نقاط التصوير المتقابلة، وأما مسكفين "فيوصله" إلى "لهجة فوتوغرافية" لصدى الظلال المنارة مخففاً الخلفية تارة، وكاشفاً إياها تارة أخرى.

تبتعد الحاشية عن الباب –كان حجمها في اللقطة إلى الخصر. نمت خلفية داكنة مما جعل اللقطة تزداد بشاعة. يتبع ذلك زاوية عكسية أخذت من ارتفاع عال. خلف ظهورهم الباب في العمق ويظهر منه مالوتا مع الكأس، ويتقدم إلى الكاميرا، تفترق الأم وابنها إلى الجانبين، يستمر مالوتا بالاقتراب حتى يصبح حجمه في اللقطة مجسماً ويغلق الكأس المغطى بمنديل مطرز كامل الشاشة تقريباً. زاوية عالية وعكسية مرة أخرى - تستند الأم وابنها في العمق على الجدار. إن ثيابهما فاتحة، كما وأنهما مناران. تحرك الشكل الظلي لرأس مالوتا غير الواضح

في أسفل اللقطة. وأثناء ذهابه إلى الحاشية كان يحجبهم بتدرج؛ رُسم الجسم الأسود ظلياً على البقعة الضوئية الملقاة على الجدار. انحنى مالوتا كاشفاً الوجوه المضاءة. لقطة مقربة على وجوههم فوراً تبينت حالة الرعب في عيونهم...

وهكذا، بواسطة اللقطات، يمكن تفكيك المشهد بأكمله. لكن ما سبق يسمح بالتوصل إلى استنتاجات. الأول: هو أن الضوء تقليدي ومشروط تماماً، ومختلف حتى في اللقطات المتجاورة. والديناميكية الداخلية للإضاءة تخلق توتراً في اللقطات الثابتة. إن تبادل الكثافات اللونية يحمل معنى كبيراً: غطت الصورة الظلية لجسم يفروسينيا جسم بيمين فاتح اللون، غطى الظل وجه فلاديمير، الصورة الظلية لجسم مالوتا حجبت الإطار كله. لعب الضوء على موضوع اللقطة، ورددت كثافة الطبقات اللونية حالة يفروسينيا من الرهبة المميتة إلى الحب الأمومي، والأمل، وعودة إلى الرعب عندما ظهر مالوتا، ومرة أخرى إلى الأمل فور دعوة الابن إلى وليمة. وينتهي المشهد مع الحيرة (كوب - فراغ)، والبصيرة والرعب. أما اللقطة التالية فترتدي يفروسينيا عباءة سوداء مرة أخرى...

الاستنتاج الثاني: هو أن الفضاء تقليدي تعسفي، كما هو الضوء. لقد غطت العدسة قصيرة البعد المحرقي كل الديكورات تقريباً، ولكن من غير الممكن إدراك مجالها الحقيقي: إنه من غير الواضح كم عدد الأبواب في القاعة، أو كيف كانت الأعمدة الداعمة للقبو متوضعة بالنسبة لها. لم يقلق هذا المخرج ولا المصور، إذ أنهما سعيا للكشف الشكلي عن المواضيع التصويرية فقط، حتى إن البناء العميق للعديد من اللقطات قد سمح تجسيمياً بالتماشي مع الموضوع الرئيسي والقضايا الجانبية.

والاستنتاج الثالث: هو أن تقليدية الضوء وتقليدية الفضاء خلقتا تلك الواقعية الجديدة التي حلم بها آيزنشتاين، والتي من أجلها كان يحتاج إلى مسكفين، واقعية تعتمد على أساس مبدأ "التنظيم الفني للحدث أمام جهاز التصوير". وبالإقتراب من التعبير المثالي في اللقطة وعلاقته بالكل، نظّم مسكفين بواسطة التكوين والضوء فضاء المؤامرة، وفضاء الفخ، فأصبح جزءاً هاماً من فضاء كل الفيلم – فضاء المأساة.

غنائية ضخمة

... الجمال هو تناسب جاد لانسجام جميع الأجزاء المتحدة مع ما كانت تنتمي إليه وهو ما لا تمكن عليه إضافة ولا منه طرح، أو تغيير أي شيء فيه دون جعله أسوأ.

ليون باتيستا البرتي

إن تنظيم الفضاء في فيلم "إيفان الرهيب" هو صلة البناء الهيكلي الصعب الذي فيه تكمل بعض العناصر ما لم تذكره الأخرى؛ وهذا يتطلب حسب آيزنشتاين "أن تعم البداءة التكوينية الموحدة البناء التركيبي لجميع العناصر الفردية". كان مسكفين حساساً إلى أعلى حد تجاه البداية الموحدة، وتملك نوع إحساس التناسب، وبالتالي فقد تمكن من بناء فضاء مشروط مع ضوء مشروط وأما الجمهور فلم يلحظ الشرطية. إن شرطية الفضاء أعطته الضخامة الضرورية لنمط مثير للشفقة، لنقل ذات الروح الروسية.

كان مسكفين قد تربى على الثقافة الأوروبية القديمة والحديثة. وفتحت له الرغبة بالغرابة الشرق. قاده فيلم "إيفان الرهيب" إلى روسيا القديمة والقرون الوسطى. وكما هو الحال دائماً، كانت المعرفة السطحية غير كافية، لقد تعمق إلى قلب الموضوع، مدركاً الإنسانية العامة في الثقافة الروسية، واختلافها مع ثقافة الشرق والغرب. فهم مسكفين أن تناسبية الفيلم يجب أن تنقل بالضرورة روح روسيا التي تجلت بوضوح في نقطة تحول التاريخ الروسي التي تحددت بشخصية إيفان الرابع القوية والمثيرة للجدل. سمى في. في. فافورسكي في العرض الأول لعمل اندريه روبلوفا الملامح المميزة في الفن الروسي غنائية ضخمة. كانت هذه الغنائية قريبة من مسكفين، وقد نفذها

في الفيلم. ولم تكن الغنائية غريبة عن آيزنشتاين - أذكر بمجموعة الضباب في فيلم "المدرعة بوتيمكين". في فيلم "ألكسندر نيفسكي" لم تكن محاولة تقديم غنائية حدادية في مشهد البحيرة العجيبة ناجحة. في مفهوم "إيفان الرهيب" فإن البداية التكوينية الموحدة لكل المشاهد تعتمد على تركيبة من شفقة قوية درامية مأساوية مع دوافع غنائية محددة وأقل وضوحاً، أو حتى ميلودرامية. في هذا، أيضاً، كان "تجاوز" وقام مسكفين بتليين ملامحه محاولاً الجمع بين التذكارية والشفقة مع الغنائية. لقد تم ذلك في مقطع اغتيال فلاديمير أكثر من أي مكان آخر.

إعتبر آيزنشتاين المقطع الذي يتألف من ثلاثة مشاهد (موكب فلاديمير والحرس من خلال الفناء، والموكب في الكاتدرائية وحادثة الاغتيال، مشهد إيفان ويفروسينيا) مفتاحياً، فتجهز له بعناية فائقة. حتى أنه حصل على إذن مسبق على المصروفات الإضافية في الشريط السينمائي (وهو حدث في زمن الحرب لم يسبق له مثيل). وبتمتعه بحرية أكبر في التصوير والمونتاج، تمكن من الكشف عن الوحدة المتناقضة لمواضيع الفيلم السياسية والنفسية حتى النهاية: من جهة، حتمية العقاب لمقاومة مسيرة التاريخ، من جهة أخرى، ولعدم وعي إيفان تماماً (فالجزء الثالث سوف يحضّر) سعر هذه عقوبة بالنسبة له – شخص معاقب، شخص على استعداد للقيام بأي شيء لتحقيق هدفه، وبالتالي عدم الاعتراف بأي قيمة لأي شخص آخر.

إن المقطع هو ذروة في الفيلم، وقد بناه آيزنشتاين على أقصى حد من الشفقة. وبمساعدة مسكفين والممثلين، وبروكوفييف، أنشأ تياراً واحداً من أشكال وهيئات شدت الجمهور، مما تسبب في الزمن بضربات قلوبهم، شاعرين بشيء من انقطاع في لحظة تغيير الإيقاع. فهم مسكفين بدقة معنى المقطع، ومثل أي شخص آخر، عمل بحماس كبير (وهنا تجدر الإشارة إلى اقتراح باسترناك "قانون عطاء الانطباع الفني يساوي مربع قوة الاندماج")، وهكذا صرخت كل شخصية، وعنصر من عناصر المشهد، بحيث انتقل كل شيء إلى نوعية جديدة.

أوصل مسكفين بواسطة الضوء المعقد حسب توزيع الأسطح المضاءة والمظللة، والمتغير من لقطة إلى أخرى، عمق فضاء الكاتدرائية، ساعد الجمهور على رؤية مشاهد النقوش المهمة جداً من أجل المعنى، لكن بالرغم من هذا الشكل الغير مفهوم حافظ على تأثير "المناطق الداخلية المظلمة في الكاتدرائية" – يمكن القول باطمئنان أن "لهجة فنه الفوتوغرافي" وصلت إلى إحدى قممها. في اجتماع مع الظلال الطويلة، مع إحساس الارتفاع المستمر، حتى عندما يكون في اللقطة بلاط الأرض فقط،قام هذا الضوء "بمبالغة الفضاء، وجعله أكثر ضخامة وحتى ازدهاراً - ولم يكن هذا بسبب الصوت على قدر ما كان بسبب الصورة. "طريق النور" الغير مبرر على الأرض "أسر" فلاديمير الذي تحرك قبل ذلك بشكل منحني، اختبأ وراء الأعمدة، وغدا مثل الأرنب الذي وقع تحت شعاع الضوء - الآن لا يمكن التحرك إلى اليسار أو اليمين، لم يبق له إلا مواجهة القاتل... كل لقطة في المقطع تدهش بالحل الإخراجي والتصويري العميق والمذهل، وبالتطابق التام في مكانها ضمن النظام الشكلي الكامل، والمبني على زيادة مطردة في التوتر الداخلي.

وفي الشخصيات يُفتح شيء جديد. وهنا مثال على ذلك: "أومض خلف أحد الأعمدة ظل مالوتا. تنبه فلاديمير آندرييفيتش وتحول إلى ذلك الاتجاه" – هكذا تحدد في السيناريو ظهور مالوتا في الكاتدرائية خلال رد فعل الأمير. عند التصوير، قرر آيزنشتاين ومسكفين حله بشكل مختلف: بدلاً من "أومض الظل" قدموا ما هو أكثر تأثيراً "خروج مالوتا من الظل" – فبدا كأنه انسحب من الظلام، وليس مجرد خروج من زاوية مظلمة أو مدخل، بل من ظلال رجال الحرس السوداء الضخمة على الجدار المنقوش. هذا توضيح آخر على كيف أن آيزنشتاين باستخدامه حرفية مصوره السينمائي، عزز ما كتب في السيناريو من حل شكلي (وأنوه بالمناسبة: إن الظلال التي أعدها مسكفين ببراعة حادة بشكل ملحوظ، والمتابعة للدافع التناسبي لمثلث ظل الحرس على الجدار الذي نقش عليه صورة ضخمة ليوم الحساب، تعطي توجهاً مهماً إضافياً لبنية المقطع المجسمة). في اللقطة المقربة التالية أضاء مسكفين مالوتا بشكل مختلف عن المعتاد – ضوء منزلق على طول الوجه من الأسفل، وهنا

يظهر مالوتا جديّ بامتياز، بحيث كان يعمل بدقة على "بداية المقطع الموحدة". لم يتنبه فلاديمير من خلال وميض الظل فحسب، وإنما، وكما لو أنه شعر بنظرة جدية، تحوَّل رويداً رويداُ، وخرج من "طريق النور"، ورفع يده إلى هيئة ملك السماء الذي انزلقت عليه ظلال رجال الحرس. عند هذه اللحظة، هرع إليه فولينيتس بسكين...

إن العقدة الأخيرة الدرامية للمقطع، ولكل الفيلم، هي اللطخة العاطفية القوية الأخيرة - لقطات يفروسينيا مع الابن المقتول. في المعالجة الإخراجية لشكل المسنَّة يهيمن "إيفان الرهيب لابساً تنورة"، "التعصب". ذكرت "الأم المحبة بألم" مرة واحدة فقط، ولكن حين ذلك ظهر عدم انفصال عشق الابن عن آفاق تماك الحكم. كتب في السيناريو: "فوق جثة الابن تجلس عجوز ضعيفة محطمة من المصيبة، بلا حول ولا قوة...". ليس صدفة أن يقود آيزنشتاين بيرمان لغناء تهليلة جانب الابن الميت، والتي فيها تقال عبارة "إخضعوا للملك فولوديمير..." - ومرة أخرى إشارة إلى عاطفة يفروسينيا الرئيسية. وكما فعل مسكفين في كل مكان، فصل هنا وجهة نظر المخرج، فعل الكثير ليجعلها تُشعر عند الجمهور - أذكر بلقطة الأميرة المقربة، حيث ظهر الاشتراك مع إيفان. وفي مشهد الاغتيال في لقطات يفروسينيا التي لم تعلم بعد بالحقيقة ساعد مسكفين بيرمان على لعب دور انتصار حب الحكم. ولكن في اللقطات التالية فقد طور فكرة المؤلف: في تحليل المشفق الآيزنشتايني لعلاقة الإنسان والتاريخ المأساوية أكد التعاطف تجاه الفرد الوحيد، الذي سقط تحت عجلة التاريخ، وعزز العنصر الغنائي، وزاد تعاطف المشاهد مع الشخص الضعيف المقتول ومع أمه التي دفعت به إلى الموت.

لم يكن من الصعب أبداً على مسكفين خلق صورة عجوز لا حول لها ولا قوة، "ملصقاً" وجهاً مشوهاً من المصيبة بضوء متباين. لكن هذا لا وجود له لا في اللقطة المقربة المزدوجة لوجه الأمير الميت ووالدته التي عرفته، ولا في لقطة يفروسينيا المتوسطة مع ابنها المستلقي في حضنها – تقترب هذه اللقطة أكثر من لوحة "بيوت (Пьета)" مما في مشهد عنابر المسنين. إضاءة عامة ناعمة من الأعلى قليلاً على الوجه، منظور مختار بعناية – وما أمامنا

ليس مجرد عجوز بل أم. في المشهد الأخير ليفروسينيا في الفيلم فقط ، عندما جرَّ فيدكا الابنَ المقتول، وأخذ مالوتا التاج، أعاد لنا مسكفين نتيجة لتغير وضعية الأميرة وضوء وجهها المتغير (الظلال من الحرس المارة الغير مبالين)، التصور المعتاد حولها. وصار حل المشهد الشكلي أكثر تحجيماً ، والحل العاطفي أقوى.

قبل آيزنشتاين هذا التفسير للقطات الأم والابن، لولا ذلك لأجبر على إعادة التصوير. مع أخذ هذا في الاعتبار، صوروا لاحقاً غرفة المسنين (لم يستسلم مسكفين للرغبة الطبيعية في إعطاء التهويدة غنائية: فحب الأم لا يمكن فصله عن الصراع من أجل السلطة؛ لقد خفف بالضوء قليلاً وجه بيرمان، ولكنه لم يزِل الأسنان الوحشية، والفك القوي، والتألق الشرس في العينين). أخذ آيزنشتاين المشهد في الكاتدرائية بعين الاعتبار عندما صور الوليمة. تم الحفاظ على صورة الأمير المقررة في السيناريو: فالجمهور لم يتعاطف مع فلاديمير. لكن في اللقطات الأخيرة انتزعت حماقته. إنه ليس شخصاً صحي من الخوف فحسب (كما في السيناريو)، بل رجل أبصر بوضوح مصيره. إن البصيرة، مع تحول الأمير، غيرت من موقفنا تجاهه. لقد أصبح مستحقاً للشفقة، فضلاً عن ذلك فهو غير قادر على المقاومة: فرجال الحرس يدفعونه بعيداً إلى الباب. حصل هنا "قطع غير متوقع" (تعبير آيزنشتاين، قيل حقاً في مناسبة أخرى) إن مشهد الانتقال من غرفة الطعام إلى الكاتدرائية المهم للغاية في كل المقطع، والمشهد الذي أخذ من قبل في الكاتدرائية، ومشهد غرفة الطعام، هي مشاهد أسقطت بدقة في خط الغنائية المسكفينية الضخمة.

عمل آيزنشتاين قبل التصوير في تفاصيل "درب تعميد" فلاديمير في الرسومات، مشكلاً فيها ديكورات ضخمة من عدة طوابق مع أدراج ومعارض. أراد أن يقدم الانتقال في لقطة واحدة مع حركة كاميرا معقدة جداً - وكاد يكون هذا مثالاً ساطعاً على مزيج محير من العمق في ميزان المشهد ومتغير باستمرار، والإضاءة، وزاوية الكاميرا. لم يبنوا الديكورات. شرح الناقدان الآيزنشتاينيان المشهوران الروسيان ن. ي. كليمان ول. ك. كوزلوف

ذلك من حيث شروط العمل في ألما آتا. ولكن آيزنشتاين كان ليحصل على ما يريد مع إصراره على البناء، وإن لم يكن ذلك في تسوكس، لكان في وقت لاحق في موسكو. السبب الرئيسي، كما أعتقد، في أمر آخر. أدرك آيزنشتاين أنه مع مسكفين يمكنه إنشاء صورة "درب التعميد" بواسطة وسائل بسيطة، وتحقيق الديناميكية بتباين المساحات نفسها: كبيرة، ولكن مضغوطة بالأقواس - في غرفة الطعام، ومفتوحة إلى الأعلى، ولكن مغلقة بالجدران بإحكام - في الانتقال، وضخمة - في الكاتدرائية. صوروا في ديكورات الفناء الموكب السائر من الكهنة والرهبان المؤيدين للملك. ثم، وبعد تغطية الفناء "بالثلج" صورا عقوبة الكوليتشيفيين (أعطى مسكفين الأشخاص الراقين المدانين قسوة - "قوس" أيضاً عند الاغتيال في الكاتدرائية، ولكن حسب قانون الأضداد). قررا هنا أيضاً تصوير انتقال فلاديمير: فالخطر صغير، وإذا فشلا يمكنهما إعادة التصوير بعد بناء الديكورات التي قصدها المخرج.

اللقطة الأولى في الفناء لقطة متوسطة. على اليسار يسير فلاديمير مضاء من الخلف، وأمامه على الثلج ظل حاد. رجل وحيد خائف يمشي، كما لو كان يرسم ظله الخاص به (نقل كادوشنيكوف شعور الخوف جيداً قبل كل خطوة). لقد وصل إلى حافة الإطار اليمنى، وعلى اليسار بدت عباءات سوداء. صورت اللقطة الثانية في نفس الاتجاه، ولكن بحجم أوسع. يُرى على اليمين قوس منخفض لمدخل الكاتدرائية، يتحرك فلاديمير ببطء إلى وسط الإطار، على اليسار في نفس الإيقاع - قوات الحرس. إن ظهور المدخل يقيس ما تبقى من مساحة ووقت أمام فلاديمير، ويصبح مركز الاهتمام هو كتلة الحرس مجهولي الهوية السوداء المتجهة نحو الأمير. كتب آيزنشتاين عن ما طارده طوال حياته من "تعميم حاد لشعور صرامة عمياء لشيء ما فظيع مقبل" والذي "يبرز باستمرار" في أفلامه. وهو ما "برز" هنا، وساعد في هذا مسكفين؛ فهو بنفسه قد صور مثل هذا (السخرية على الديسمبري الجريح في فيلم "S.V.D" عندما كانت الوجوه الساخرة مشوهة وملطخة إلى رمزية للشر الذي لا وجه له؛ هجوم الفرسان الألمان في فيلم "بابل الجديدة"؛ ومسيرة المئات السودفي فيلم "عودة مكسيم").

اللقطة الثالثة لقطة متوسطة: صورة فلاديمير الظلية تقريباً على خلفية جدار فاتح وهو يقترب من المدخل، لكنه باقترابه يقع في شعاع من الضوء القوي. مرة أخرى ظلال حادة، لمعت الزركشة لتذكرنا أن الرجل الذي في هذه الملابس ينتظره القاتل. يلتفت الأمير أملاً في أن يتوقف من يمشي وراءه، ووجهه مضاء جيداً. ولقطة واسعة من نقطة أعلى. من أسفل الإطار تصب كتلة مجهولي الهوية السوداء لتملأه، الأمير في العمق، وملتفتاً يقف عند المدخل. في البداية يخطو بعيداً عن المدخل، متجهاً إلى الجانب الآخر. هذا هو الأسلوب المفضل عند آيزنشتاين - حركة الرفض. وهي موجودة في اللقطة الأخيرة من مشهد الوليمة والتي صورت لاحقاً: يقوم فلاديمير الذي شغله الحرس، قبل الخروج من غرفة الطعام، بحركة إلى الخلف، إلى الملك. ومسكفين أيضاً وجد "قوساً" مرتبطة مع الملك لحظة دخول الأمير إلى الكاتدرائية – شكَّل على الباب دائرة ضوئية "مسرحية" ناصعة: كان هذا الضوء على العرش مع الظهر المثلث في اللقطتين الأولى والأخيرة من مشهد الملك مع مالوتا. و"قوس" آخر: مع الشموع أيضاً، ولكن في الاتجاه المعاكس، تحرك الموكب من خلال الفناء تأييداً للملك. بقي إيفان وقتها على قيد الحياة، وبقي الآن حياً...

دخل الأمير إلى الكاتدرائية مستنداً إلى الباب. اقتربت كتلة المعاطف المظلمة مغلقة على بقعة الضوء. إن موضوع قَسَم الحرس يزداد قوة - تجسيد موسيقي لهيئة القوى. أربعة لقطات، حوالي ثلاثون متراً من الشريط السينمائي، وحوالي دقيقة واحدة للحدث على الشاشة... مساءاً، في ١٤ شباط ١٩٤٤، كتبت بيرمان بعد رؤية هذه اللقطات إلى آيزنشتاين. تابعت مع إعجابها "بمعجزة الفن" وبأن "المقطع يشتعل" نزاعها مع آيزنشتاين، فنان الخطة المغايرة، بأنها هي ذاتها: "حسناً، سيرغي ميخائيلوفيتش، لن تخرجوا أبداً من الروح - تماماً من الروح، وليس من مهنة الحسابات الجارية والنهائية... إن أعظم الماهرين يصبحون أعظمهم حقاً عندما تكون إنتاجاتهم عظيمة – ليس "صناعتهم" بل ولادة إبداعهم الطبيعي الجديدة". حقيقة إن المرور كان "معجزة الفن"، والفضل يعود إلى مساهمة مسكفين، الذي جلبت طبيعته الإبداعية في هذه اللقطات لهجة غنائية، و"روحاً".

... في يومنا هذا قد لا تتكرر مثل هذه الصدمة. لقد قرر مسكفين الانتقال من مشهد الوليمة الملون إلى الكاتدرائية بالأبيض والأسود بصبغة زرقاء أحادية التدرج لشريط لقطات الفناء الموجب الأبيض والأسود. أضيفت اللقطات المصبوغة بمشاركته في أول نسخ الأستوديو من عام ١٩٤٦. كنت محظوظاً لرؤية واحدة منها، ويمكنني أن أؤكد أن الانتقال عبر الفناء بدا كما هو موصوف هنا، وأنتج انطباعاً مقنعاً. ولكن آخر نسخة بقيت منها غسلت في القاعدة الفيلمية الحكومية – إذ كانت على شريط سينمائي قابل للاحتراق. عانت الثقافة من ضرر لا يمكن إصلاحه! ففي النسخ التي طبعت بأيد قاسية لم تتم الطباعة على شريط بالأبيض والأسود، بل على شريط ملون بطباعة "أحادية اللون" وبمسحة لونية غير ثابتة - حمراء وخضراء وزرقاء رمادية، ولكن ليست زرقاء مسكفينية. كما فقدت الصورة بعض الوضوح وقل التباين وحدة الظلال، ضاعت شفقة تصادم الأسطح الجدارية الفاتحة والثلج مع كتلة رجال الحرس. بسبب اللقطتين الأخيرتين البلاغيتين الملونتين تتم طباعة المشهد في الكاتدرائية بالأبيض والأسود في النسخ الجديدة على شريط ملون، مما يسبب تشوهاً تاماً في "الأوركسترا اللونية"، و"السير الطبقي في الأساس اللوني" للون الأسود، التي ابتكرها آيزنشتاين ونفذها مسكفين ببراعة.

أبقى فن الممثل عن نفسه ذاكرة في ذكريات المعاصرين فقط. وحافظت عليه السينما للأجيال القادمة. أما فن التصوير السينمائي، فيبدو محكوماً عليه بالديمومة. يا لها من مفارقة! بطبيعة الحال، يمكن إعادة إنتاج نسخة ممتازة بدعوة مصور جيد جداً، ولكنها لن تكون مسكفينية لأن شيئاً ما من "القليل" لن يوجد: فلكل مصور "قليل" مختلفة. بالنسبة "لدرب التعميد"، ولكامل النهاية، كان "القليل" المسكفيني مهماً للغاية – فهو حصراً ما نقل الغنائية والنفسية لفن آيزنشتاين الضخم، جاعلاً مشهد الكاتدرائية قمة من قمم فن التصوير السينمائي.

الفاصل الغريب

.adjuvat fortuna udacesA

إن الثروة تساعد على الجرأة.

صوروا في ألما آتا خلال سنة ونيف الجزء الأول (ما عدا مشاهد التمرد ووصول السفراء التتار)، وكل الجزء الثاني تقريباً وقسم من الثالث. عاد آيزنشتاين وطاقم عمل فيلم "إيفان الرهيب" إلى موسكو في تموز ١٩٤٤، وأما مسكفين فعاد إلى لينينغراد في أغسطس في إطار التحضير لفيلم "العاصفة". سافر إلى موسكو في الخريف لإتمام تصوير الجزء الأول؛ وسلموه بدونه في كانون الأول حيث كان في رحلة استكشافية في طشقند. خططوا لتصوير مقاطع الجزء الثاني المتبقية ("الوليمة" و"قصر سيغيزموند") في مايو - يوليو عام ١٩٤٥. لكن مسكفين لم يتمكن إلا في أواخر حزيران من الاستفادة من استراحة قصيرة في فيلم "العاصفة"، وظهر لأيام قليلة في موسكو من أجل إتمام تصوير ما تبقى من مشاهد.

كتب آيزنشتاين في وقت لاحق: "أنا لا أعرف ما إذا كان يجب تسمية كل ما أدى بي لأول عمل في اللون سعادة، ولكن سلسلة الظروف لا شك بها"، وعندما سمى هذه الظروف تأخير التصوير بسبب مرض بروكوفييف، فإنه لسبب ما لم يذكر التأخير بسبب مسكفين. ها هو نائب مدير "موس فيلم" يعزي لرؤسائه أن التأخير كان بسبب عدم وجود الموسيقى لمدة سبعة أيام، وبسبب عدم وجود مسكفين ثلاثة وخمسون يوماً، وأضاف: "... كيف يمكن تعيين مصور آخر في ذلك الوقت، إذا كانت الحاجة إلى استبدال تيسيه المصور الذي عمل سابقاً على هذا الفيلم حقاً". كان على آيزنشتاين درء الإدارة، فدفع راتب تيسيه حسب عمله في الفيلم، لكنه انتظر بعناد. لم يفرِّغ

كوزينتسف و تراوبيرغ مسكفين إلا في بداية آب فقط ، بعد أن أنهى تصوير كل المواضيع المعقدة لفيلم "العاصفة".

سافر مسكفين فوراً إلى موسكو، ولكن بروكوفييف كان لا يزال مريضاً، وتصوير "الوليمة" بدون موسيقى كان من المستحيل. حينها قرر آيزنشتاين، على ما يبدو، من أجل كسر الفاصل الذي طال وعمل ولو شيء ما، قرر تصوير مشهد استجواب الملك إيفان الساخر للفارس الألماني شتادين الذي أتى لخدمته. ومع أن هذا المشهد مكتوب منذ فترة طويلة، إلا أنه لم يدرج في سيناريو الجزأين الأصلي وربما لم يتسع له الوقت؛ سمح بالعودة إليه قرار تقديم الفيلم في ثلاثة أجزاء. لم يكن مشهد شتادين ضرورياً من أجل تطوير الحدث والكشف عن الموضوعات الرئيسية في الجزء الثالث، إلا أنه نظراً للسخرية "السوداء"، تمكن استخدامه بمثابة فاصل – من أجل إعادة شحن المشاهد شديدة الظلمة. و "عدم ضروريتها" (لن يصلح رميها بسهولة) أعطى أيزنشتاين الحرية المطلقة في اختيار الوسائل، وفرصة طيبة من "تجاوز الحد" المفضلة لديه. ولم يفشل في الاستفادة من هذا!

لحسن حظ كل من يحب السينما، فإن مئة متر ويزيد من الشريط السينمائي من "مشهد شتادين" الذي منتجه آيزنشتاين – بقيت محفوظة. وللأسف الشديد – فإن هذا هو كل ما تبقى من الجزء الثالث...

تذكر جاكوف الذي لعب دور شتادين أن آيزنشتاين "عمل بمرح بشكل عام، بحيوية وسرعة"، ولكن هنا ما احتواه المشهد كان "مزاحاً"، إنه ليس مأساوياً كوميدياً، ذا بداية باسمة ونهاية مأساوية، بل مأساوي، وينتهي مع الابتسام، والضحك حتى - بالتأكيد فإن رغبة آيزنشتاين في "نفض القديم"، وتذكر الشباب الغريب، هو ما سخن هذا.

مع أن الديكورات صغيرة، إلا أنها أجازت حركة نشطة أفقية لم تستخدم قط. بنى آيزنشتاين المشهد في المقام الأول على حركات عمودية، ضاغطاً الممثلين على جدران الغرفة وجاعلاً الملك يجلس "بغرابة" في الزاوية، على ارتفاع، تحت القبو بالضبط: في اللقطة العامة الأولى كان جسم إيفان قريباً إلى الزاوية اليسرى العليا من الإطار حرفياً. وظهر رأس فيدكي باسمانوف الواقف

للدفاع عند قدمي الملك. تم إجلاس الكتبة بمكان منخفض، على الأرض تقريباً، وبالتالي فإن نقل الشهادات المسجلة لاستجواب شتادين كانت على الحدود - من الكتبة صعوداً إلى فيدكي، من فيدكي وصولاً إلى الملك – وهو ما يعبر بوضوح عن الارتفاع الحاد في "سلم البيروقراطية". لم تكن حركة إيفان من الأعلى إلى الأسفل من أجل جعل شتادين يشاهد رسالتين بزعمين مختلفين بأقل تعبيرية (كان على تشيركاسوف أيضاً تذكر الشباب الغريب كي "يحني" الجسم والرقبة بهذا الشكل). كما يوجد هنا رغبة في التغلب على الأفقية الميتة لإطار الصورة - فكر آيزنشتاين في أواخر العشرينيات في الإطار المتغير "الديناميكي". كان غير ذلك الكثير، فلنقل، رغبة جريئة للكشف عن صفات مميزة لحاكم مطلق، تتجه بالتوازي مع "سيد" الكرملين الحقيقي. ولكن حسب التكوين الخطي المقرر كانت "العمودية" أساسية، الشيء الذي يعيد إلى الأذهان جاذبية السيرك لفيلم "الحكيم" الآيزنشتايني في عام ١٩٢٣ والمبني في التمثيل على العمودية.

أمسك مسكفين بفكرة المخرج: تم توجيه الضوء الرئيسي في المشهد عمودياً. وأيضاً - من أسفل إلى أعلى. بالطبع، فهو ليس له ما يبرره من المصادر الحقيقية، فضلاً عن أنه باطل، حيث كان في المشهد الكثير من اللقطات المقربة. تستخدم إضاءة لقطات الوجه بالضوء القوي المشوه وغير العادي من الأسفل أحياناً لتحقيق تأثيرات خاصة، وقد استخدم مسكفين هذا كذلك، وفي فيلم "إيفان الرهيب" بنشاط حتى، ولكن تصوير مشهد بأكمله هكذا هو "خروج عن الحد" بوضوح. لقد أدخل مسكفين الضوء السفلي حسب مفهومه الخاص في "غرابة" أيزنشتاين.

روى مخرج السيرك آ. جي. آرنولد الذي لعب دوراً في فيكس وكون صداقات معهم، أن هذا السيرك قد غدا غريباً - "التغلب الواعي على التحديات التي تضعها بنفسك". ومسكفين، بعد وضعه "صعوبات"، تغلب عليها ببراعة، لأنه لم يضع الضوء من أسفل ببساطة، ولكن، وحفاظاً على الاتجاه العام للضوء، وجد لكل لقطة وجه إتجاهاً مختلفاً بعض الشيء لجهاز الإضاءة الأساسي القوي وقياساً مختلفاً من الإضاءة الضعيفة المالئة. حتى في هذه الظروف القاسية، مع الوجوه المضاءة بصورة مفرطة على ما يبدو، فقد استطاع بذكاء إعطاء حلول فردية

للظلال المنارة. إن هذا واضح في اللقطات التي فيها ثلاثة وجوه للحراس في وقت واحد بشكل خاص، وكل واحد من الثلاثة قد أضيء بجهاز إضاءة مختلف.

سمح الضوء من أسفل استخدام الظلال بتعبيرية، فأصبحت عنصراً هاماً في اللقطة. في اللقطة العامة الأولى كان ظل الفارس الكبير في قبو الغرفة؛ وهو يذكر إلى حد ما بالظلال على قبة السيرك من لاعبي الجمباز التي بدت أكثر سطوعاً من الأضواء المسلطة عليهم. كان للرسائل الملفوفة ظلالاً على وجه فيدكي، وأخرى خصوصاً لليد عندما كان يحركها قليلاً يعطي إشارة للحرس برفع غطاء القبو ما يعزز جو الخوف. لكن القوة الكاملة لظلال الضوء الأسفل "تعمل" أثناء القبو المفتوح – ففيه بقايا مرعبة لغريب ما، والتي بها كان الملك يخيف شتادين؛ نحن لا نراها – فالممثلون "يلعبون" الرعب. من القبو المغطى بشبك تضرب "حزمة" ضوئية لجهاز إضاءة قوي (حسب رواية بيل - قوس كهربائي مفتوح). وعلى ظل الشبك الضخم على الجدار انسكب ظل فيدكي وشتادين اللذان انحنيا إلى القبو... لقطات عامة قصيرة تستحق أن تكون بجدارة في أكثر فيلم حديث مرعب، تتبدل مع لقطات مقربة طويلة لوجوه كل من فيدكي وشتادين والكاتب العجوز الذي أغلق عينيه من الخوف، ومن أجل تقوية التأثير لم يخش مسكفين أن يخرج وجهه من الوضوح قليلاً (وكما أنه لم يخش عند تصوير وجوه رجال الحرس المندفعين باتجاه شتادين بناءاً على أمر "إقبضوا عليه" أن تكون الصورة قليلة الوضوح).

على طوال المشهد، وفي اللقطات عند القبو على وجه الخصوص، شذ مسكفين حتى قليلاً (لعب حتى النهاية) وانتهك قواعد لهجة المصور السينمائي الجيد، وكما عمل على حافة العطب (брак) – فكانت المراقبة التقنية قادرة على عطب بعض اللقطات. تحضُر مباشرة المخالفة "الوقحة" الغريبة للواقعية (من المستحيل تخيل مصدر ضوء آت من القبو، فمن حيث المنطق، على العكس من ذلك، ظلام، ولكي يرى شتادين شيئاً ما، كان يجب على فيدكي أن يضيء من أعلاه) هنا، وتنتقل مباشرة إلى انحراف آخر عن القواعد: يبدو أن مسكفين لا يفكر بما يشكل حرص كل مصور وبما قام به دائماً بشكل جيد – في ربط اللقطة العامة والمقربة. تصبح لعبة العين أمراً رئيسياً في اللقطات

المقربة: فالمهم بالنسبة لفيدكي هو إدراك رد فعل المرتزق شتادين، وبالنسبة لشتادين – إخفاء رد الفعل ، ومحاولة فهم كيف يتقبل فيدكي ذلك. يجب أن يرى الجمهور كل هذا. طبعاً أبقى مسكفين على الضوء من الأسفل، ولكنه خفض شدته بشكل ملحوظ، وأعد بواسطة المعالجة الظلية المنارة لوحات وجوه نفسية. في هذه اللقطات كان الفارس (إنه لن يمزح في موقفه على طول المشهد)، ورجال الحرس جديون. ولكن كان من الضروري إبقاء الاتصال مع جو العبة العام، "المزاح"، وفعل مسكفين هذا كذلك. لفت الممثل رأسه قليلاً مما سمح لظلال قضبان الشبك العمودية بتغطية العين المائلة، وإزالة الضوء من أسفل، الذي بدوره قمع الضوء الأضعف الساقط من أجهزة الإضاءة الصغيرة المتوضعة على الجانب، فلمعت في بؤبؤ العين نقط ضوئية ناصعة.

تواجدت التغيرات المفاجئة في الإضاءة في لقطات القيصر إيفان - فوجهه أثناء الحركة في اللقطة يقع تحت ضوء أجهزة الإضاءة الصغيرة المحددة سلفاً؛ ويرتبط هذا في كل مكان وتقريباً مع التغير الحاد الفاعل في اللهجة. والمثال النموذجي – اللقطة حين وقف إيفان كوضعية السيدة الراقية موروزوفا في لوحة سوريكوف ويصرخ قائلاً "اقبضوا عليه"، وبعد ذلك، يجثو إلى الأمام بانتفاض إلى حدود اللقطة المقربة لوجهه، ويضيف: "... تحت الحراسة" (لم يكرر آيزنشتاين أبداً في أفلامه تكوين اللوحات، وهنا يفعل ذلك عن عمد، كما لو كان يغمز إلى الجمهور: "إن هذا تمثيل").

لم يزد الضوء القوي المنخفض من شرطية الصورة فحسب، إنه يؤثر تأثيراً ملموساً على نقل التفاصيل، مزيلاً "اللهجة الفوتوغرافية" للمسحات المسكفينية، مسوياً الفرق بين قماش معاطف الحرس وقماش لباس الكتبة. ومسكفين، مرة أخرى، خلافاً مع ما رسخ في فيلم "إيفان الرهيب"، لم يجهد في محاولة توضيح التفاصيل. وهو في اتفاق مع نظريته في "إيصال الخلل إلى التأثيرية" قابل التفاصيل العامة الجافة للألبسة السوداء ملابس الفارس شتادين: أنار التفاصيل الزخرفية للدروع المتألقة، مضيفاً في أماكن محددة لمعات ناصعة، وبالضوء الخلفي جعل الريشة على الخوذة تلمع ووضع الفارس إلى حدود الخصر في المستوى الأول بحيث كان وجه تشابه الأشكال المعقدة للزخارف

على الحافة العلوية "للأكتاف" المعدنية و"زخرفة" الياقة البيضاء الإسبانية واضحاً. إن اللقطة التي "قدمت" شتادين مقلصة إلى أصغر التفاصيل، فالحاجيات الفارسية المحددة تبدو كزينة لامعة في حد ذاتها على خلفية متواضعة بالأبيض والأسود للجدران فاتحة اللون والملابس الداكنة أحادية اللون...

أساسا، إن كل لقطات مشهد شتادين تم تصويرها مع حرية أكبر من باقي أفلام مسكفين الأخرى وحتى من مشاهد فيلم "إيفان الرهيب" الأخرى. إن انطباع فن التصوير الحر، غير المقيد بأي شرائع، الذي يبدو وكأنه بديهي بحت، لم يترك كل الأربع دقائق التي استمرها المشهد (ولا ننسى الأمور التقنية: فلإنشاء مثل هذه الصورة السينمائية بمثل هذا القدر من الحرية، يجب أن تكون التقنية جزءاً من التجربة الروحية للمصور السينمائي، وحينهايكون من السهل جداً وبديهياً حل المشاكل الخارجة عن إطار المعتاد). بفضل الحرية الفنية والتقنية الكاملة، والمستوى العالي من مهارة التصوير السينمائي التي حققها مسكفين في المشاهد كلها تقريباً، إرتفع مشهد شتادين إلى أفق جديد، واكتسب نوعية جديدة، وبالطبع، أتاح للمشاهد المتبقية من الجزء الثالث أن تحل بمفتاح جديد. هذا لا يعني أبداً أن نموذجها سوف يكرر نموذج هذا المشهد – فهو هنا يجيب قبل كل شيء على بنائية المخرج الحرة والغريبة، ولكن ستكون هناك حاجة إلى مستوى جديد من الحلول البصرية. ولولا الخوف من الحماس الزائد، لأمكن القول أن "مشهد شتادين" قمة من قمم فن التصوير السينمائي في كل تاريخ السينما العالمية.

لمست روح عمل الفاصل الذي اخترعه آيزنشتاين المجموعة بأكملها، ولم يعملوا "بمرح وحيوية وسرعة" فحسب، ولكن مع شعور ارتفاع مميز. وكان هذا بالنسبة لمسكفين عودة سعيدة لفترة وجيزة إلى جو عمل فيلم "المعطف"، و "بابل الجديدة"، وعودة إلى الشباب... عند إضافة عامل التأخير إلى "سلسلة الظروف"، نرى أن الثروة ساعدت في المرور بتجربة جريئة، ولكنها لم تهدأ عند هذا...

الـولـيـمـة

يا له من مزعج ضحك
يليه تنهد!
ميغيل دي أونامونو

بعد أن صوروا "مزحة" شتادين، وقعوا في فاصل مرة أخرى – بقي من الجزء الثاني ما يقابل "موقف" فلاديمير في الوليمة، من الرقص والضحك إلى وفاة الأمير، ولكن الموسيقى لا تزال غير جاهزة. ذهب مسكفين إلى لينينغراد، حيث كان عليه إنجاز أعمال الانتهاء من فيلم "العاصفة". في ٢٥ أغسطس، بعث له آيزنشتاين هدية - ألبوم صور دومبروفسكي عن فيلم "إيفان الرهيب" مع كتابة: "إلى العزيز اندريه نكولايفيتش مع الحب، والحنان والإعجاب في ذكرى المسار المشترك على طريق الشر" (أما كتابة دومبروفسكي: "إلى اندريه نكولايفيتش مع الامتنان العميق على مدرسة التصوير السينمائي العريقة والقيمة").

وفي "سلسلة المصادفات"، ظهر رابط آخر: في ١٨ سبتمبر في موسكو أقيم مؤتمر حول الفيلم الملون، وفي اليوم الأول عرضوا أرشيفاً ملوناً لم يعرض على الشاشات من قبل خصيصاً لمؤتمر بوتسدام. صوره مصورينا الروس على شريط "أجفا" السينمائي، وأظهروه في ألمانيا تحت إشراف يوفيس. رأى آيزنشتاين ألوان الوجه المشوهة، واللون الأخضر السيئ النقل، لكنه أدرك أن "الأحمر موجود، ويمكن الحصول على الذهبي، وكذلك الأسود، بالطبع. إذا تم تجاوز نقل الأزرق السماوي... فربما تمكن المحاولة والمخاطرة". في ٢٣ سبتمبر وصل مسكفين (وجلب إلى آيزنشتاين رداً على هديته له ألبوم صوره في مسرحية مايلانفان الغالي عليه؛ وكتب: "لكم مني

في زمن ي. جي. (ИГ")). طرح آيزنشتاين له الفكرة كاملة. سر مسكفين بهذا، ولكنه كالواثق بنفسه، لم يبدي ذلك. وتمتم قائلاً: "لا بد من القيام به". وبمجرد رؤية المواد التي أظهرت حينها في مخابر "موس فيلم"، قال: "نعم". وسريعاً صوروا أول اختبار تقني.

قال لي يوفيس بعد مرور ثلاثين عاماً أنه فوجئ عند رؤية الاختبار: صور مسسكفين قطعاً من الحرير والديباج والمخمل بألوان مختلفة. مصورون آخرون، على سبيل المثال، ف. ف. بروفوروف الذي بدأ بفيلم "زهرة حجرية"، صوروا في الاختبارات وجوهاً. "لكن لم يكن ما يهم آيزنشتاين هو اللون، بل الدراما اللونية. - تابع يوفيس - ظل سيرجي ميخائيلوفيتش يقول: "أنا لا تهمني الوجوه على الإطلاق، وإنما يلزمني النار والظلام".". نعم، فكر آيزنشتاين بالدراما اللونية. سابقاً، في علم ١٩٤٠ كتب مقالاً "ليست ملونة، بل لونية" وجرى الحديث فيه عن استعداد المصورين للانتقال اللوني، إذ أن أفضل ما لديهم من أعمال "هي تكوينياً في غاية القوة اللونية لدرجة أنها تبدو مضبوطة بتعمد وحزن من قبل سادة مثل تيسيه، مسكفين وكوسماتوف، كما لو كانوا عمداً يرغبون في التحدث بثلاثة ألوان فقط: الأبيض والرمادي والأسود، وليس بكل التدرجات اللونية الممكنة". في الوقت نفسه، بدأ آيزنشتاين بالعمل النظري على اللون في صلة مع الفيلم المبتكر عن بوشكين. سجل في ألما آتا: "إن فيلمي القادم هو أيضاً لوني - بالأبيض والأسود - "إيفان الرهيب".". وأوضح في وقت لاحق لماذا كان من السهل التحول إلى اللون: إذ تم تصميم الفيلم "باللون، ولكن في مفتاح " الراهب الأسود (الملك في الغطاء) على خلفية من جدار أبيض"."، مع التركيز على تدرج التفاصيل - "بفضل قدرة مسكفين المذهلة فوتوغرافية الطابع هذه كان يمكن القيام بذلك". لم تكن فكرة حركة اللون كصباغ طبيعي لصور متحركة، بل كعنصر من عناصر الدراما التي استملكها آيزنشتاين، وهو قد رأى أفكار الوليمة المهيمنة الملونة في مؤتمر "بوتسدام". وهو أراد أن يرى ذلك في الاختبار الأول.

ماذا عن مسكفين؟ كان عليه أن يكون مشغولاً بتحسين النقل اللوني، ولكن لا، أثناء الاختبارات كان يكتشف إمكانيات الشريط السينمائي التي

تعطي الجودة المطلوبة للفكرة اللونية المهيمنة. من الواضح أنهم صوروا اختبارات الماكياج. تحدث عن هذا غوريونوف: وضعت المهمة "بحيث تكون التفاصيل ليست هي المهمة، بل كي يكون الممثلون زائدي الماكياج قليلاً". ومن أجل لقطات الكشف عن المؤامرة طُلب "تبريد" وجه الملك والأمير (نصحه مسكفين إضافة بعض "الزرقة" إلى لون الماكياج). كان كل شيء متجه نحو إمكانيات اللون المشفقة والمبهجة. لقد فهم مسكفين عمق هذه الإمكانيات أكثر من المصورين الجاهدين في التغلب على نقل جيد للون العشب والوجه. كان هناك المتشائمون. وكتب غريغ تولاند، ربما المصور الوحيد في العالم الذي هو على مستوى مسكفين، في عام ١٩٤١: "الفيلم الملون... لن يصل إلى نجاح مئة في المئة، ولن يحل محل الأسود والأبيض بسبب سلبية الضوء أثناء التصوير الملون وما يسببه ذلك من انخفاض في التباين الدراماتيكي". وأما مسكفين، ففي عام ١٩٤١ فكر جدياً كيف يمكن بالنسبة لمستوى بدائي من التكنولوجيا إيصال "عيوب" اللون إلى "التأثيرية". وعن اهتمامه بقطاع اللون قال لي غوردانوف: "إنه لم يكن يأتي إلينا عبثاً، إنه لم يفعل أي شيء عبثاً. وكان يعلم أن السينما سوف تكون ملونة... وكنا لا نزال نصور فيلم رسوم متحركة ملونة، وكان مهتماً بشدة في اللون المحلي. وفي ما يتعلق بذلك، فقد تحدثنا عن ساريان، وإذا كنتم تتذكرون القطعة الملونة من فيلم "إيفان الرهيب"، فشيء ما من هذا يمكن إيجاده هناك".

حقاً يمكن العثور على شيء ما في القطعة الملونة. وعلى وجه الخصوص - اللون المحلي الذي حتى قبل عمل "إيفان الرهيب" لم يكن مسكفين وحده من اهتم به، بل وآيزنشتاين. لقد كتب عن فن إل غريكو التشكيلي: "كل لون مستقل في حد ذاته. لا يسبح أحدها في الآخر، ولا يمسح الطبقة العامة بينها. إن الألوان تصرخ كما الضجيج". شاهد مسكفين هذا عند ساريان، في الرسوم المتحركة، في العمل الفني الملون "الخريف" الذي صوره غوردانوف، حيث (واسمحوا لي اقتباس شيء من مقالتي عن غوردانوف) "... تماثيل نوافير بيترهوف الذهبية "تتكلم" مثل صولو البوق المنفرد في الأوركسترا". ومثل جعجعة "الصراخ" في فيلم "إيفان الرهيب" انفجر المقطع

الملون. وما ضخم التأثير هو في المقطع الأخير الذي سبقه بالأبيض والأسود حيث كان لباس يفروسينيا بقعة فاتحة في غرفة مظلمة، وفي نهاية اللقطة غطته برداء أسود.

مع دخول اللون فجأة، لم يقدم مسكفين وآيزنشتاين فوراً الأفكار المهيمنة اللونية. أو بالأصح، فوراً، ولكن في دوامة من الرقصات المتكلمة باستمرار "سابحة إحداها في الأخرى". نظراً للسطوع العالي للون الذهب في "النغمة" اللونية لم يضِع صوت جعجعته، حاملاً موضوع المرح والاحتفال، والذي من خلال هالات القديسين الذهبية على النقوش وذهب الجلباب الملكي تحول إلى موضوع السلطة، والمُلك. للحظة، شعر فلاديمير بالسلطة، ولكن الذهب في معاطف ديباج الحرس استوعب وحمل على الفور موضوع الموت الأسود. هو نفسه، بعد أن مر عبر برد البصيرة والرعب الأزرق ، ابتُلع بسواد الكاتدرائية. لإيصال اللون إلى "التأثيرية"، خفض مسكفين وآيزنشتاين التنوع اللوني إلى أربعة ألوان، ووصلت محليتهم في أماكن إلى عمق وسطوع خارقين. إن مذكرة آيزنشتاين إلى مسكفين من المستشفى مميزة: "أنا قلق جداً حيال القضايا المتعلقة بطباعة اللون. إن لدى فيرسوفا (عاملة اللون- يا. ب.) ميل إلى عدم إكمال زمن الطباعة قليلاً تحت إسم "إنسانية" لون الوجه. وهم يطبعون اللقطات العامة بشكل سيء (إلتفاف إيفان حول العرش، عندما يجثو على ركبتيه، والرقص في الجوقة) ضروري انتشال هذا إلى الإشباع المطلق واللونية. وعند البدء بلقطة وجه فلاديمير أيضاً ينبغي أن تكون مشبعة. أما ما يلي - خلفية حمراء تماماً".

وصف اندريه بيلي السعي وراء الألوان النقية بمرض القرن العشرين. عند آيزنشتاين و مسكفين فهذا ليس من أعراض المرض وليس تنازلاً لعيوب السينما الملونة، ولكن نتيجة طبيعية للفكرة العامة. أولاً، كما كتب آيزنشتاين: "التدرج الأحمر الذهبي من العناصر التي "تبدأ بالاسوداد" في اللحظات المناسبة يصبح بديهياً وحتى من الناحية التاريخية السائدة في وقت إيفان الرهيب مسيطراً على التدرج اللوني" (في فن الإيقونات). ثانياً، لم تؤخذ ألوان الموضوع النقية في السكون، وكل لون يتحرك بعناصر أجزاء البيئة (بسط السجاد الأحمر، وإلباس الأمير الديباج)، وبالتقاء اللقطات مع نبرات مختلفة

من الألوان (بين صف اللقطات الحمراء الذهبية حُفرت لقطة فولينتس في قميص أسود على خلفية الحائط الأزرق؛ وهكذا قيد موضوع الموت). ثالثاً، ساعد مسكفين بالضوء التقليدي النشط كل لون كي يصيح في أعلى قوة. كان النشاط قد وصل إلى الحد الأقصى في لقطتين مع إنارة لونية متغيرة. في المرة الأولى تمتلئ اللقطة بالأحمر على كلمات أليكسي باسمانوف عن العلاقة "الدموية" (من خلال شلال الدم) مع الملك، والثانية بالأزرق السماوي على لقطة وجه فلاديمير في لحظة البصيرة. إن الأسلوب الشرطي جداً ليس مزعجاً، فهو معد جيداً بواسطة الشرطية العامة للضوء والفضاء، وبالضوء المتغير في اللقطات بالأبيض والأسود، وبالحركات الخارجية المبررة (في مشهد المسنين) أو بالعواطف المتغيرة للبطل (تغيير حاد في الضوء على لقطة وجه الملك في لحظة الانتقال من الزواج إلى حالة التمرد).

خضعت ألوان الموضوع إلى التحول الفكري. عندما نشأ موضوع السماء، الجنة، على النقوش الجدارية، تناوب الأزرق المشابه للون خلفية اللقطات مع الأحمر (موضوع الدم، والحساب الذي لا مفر منه). في نهاية المشهد عند الباب، ظهر فلاديمير على خلفية ذات لون أزرق سماوي، وفي زاوية إطار لقطة وجهه فقط يرى جزء من النقوش الجدارية – طائر سيرين الأحمر وهو أيضاً رمز للموت. اشتد انعكاس الخلفية على جانب الوجه المظلل بجهاز إضاءة مع مرشح أزرق، والجانب المضاء بالشموع أنير بآخر أحمر. وعندما "إزرق" وجه الأمير (غُطي جهاز الإضاءة "الأحمر" وكُشف "الأزرق" الموضوع بجواره)، بقي الطائر على الخلفية أحمراً وتحول فرو قبعة مونوماخ البني عندما أصبحت الإضاءة زرقاء فصار أسود، مذكراً بالهالة السوداء (تباين مع الهالات الذهبية لقديسي خلفية "الجنة" الزرقاء). إن مزيج موضوع الدم الأحمر وموضوع الموت الأزرق قد نقل الموضوع الأزرق إلى موضوع البرد، وإحساس الوفاة القريبة. و "إزرقاق" الوجه له ما يبرره من تطور شكلي للموضوع، ومن تطور نفسي. ("إزرق من الرعب").

في مارس عام ١٩٤٧، كتب آيزنشتاين أن سيروف في "اغتصاب أوروبا" نقل "الشعور الكوني"، بمزيج من الألوان الإضافية. كان مسكفين

مولعاً بهذه اللوحة، وقد فهم معناها تماماً. ومع آيزنشتاين استعمل أيضاً الألوان الإضافية (الأزرق السماوي والأحمر)، فحصل على إحساس "بدائية ما قبل التاريخ". وهو يؤثر في العقل الباطن على المشاهد، مترجماً وعي الأمير المخمور عن بصيرة في عودة وشيكة إلى حالة مزرية لا تليق بالإنسان، في حالة من الفوضى الكونية. وبشكل ملحوظ اختفى تدريجياً اللون الأحمر والأصفر (تراجع لوني لارتفاع الموضوع الأحمر)، وغوص في برد الإنتقال الأزرق "الكوني" (وبالتالي فمن الغير مقبول طباعته بلون مختلف).

ترتبط اللقطة المفتاحية "الزرقاء والحمراء" أيضاً مع ديلاكروا، وقد عرف كل من مسكفين ولآيزنشتاين لوحته "بعد غرق السفينة" (متحف بوشكين) مع التمازج "الكوني" للموجات بالأخضر والأزرق مع القوارب بالأحمر والبني. كما تذكر آيزنشتاين ديلاكروا في مناسبة أخرى (تسجيل عام ١٩٤٦): "حديث عن الإنعكاسات مع مسكفين... ملاحظات ديلاكروا علينا في التصوير (عن طريق الصدفة). "الأمر كله في الانعكاسات" ". (سار الحديث عن كتاب ر. بيو "لوحة ديلاكروا"؛ أخذه مسكفين من عند آيزنشتاين قبل تصوير فيلم "إيفان الرهيب"). وكانت تخيلاتهم عن الانعكاسات في سينما الأبيض والأسود مختلفة: فعند آيزنشتاين هي تبيان الصراع، "وتناقض داخل ظاهرة الضوء في الإضاءة" (ومن هنا جاءت "نحتية" ضوء تيسيه) أما عند مسكفين فالانعكاسات ليست سوى جزء من بنائية الظلال المنارة: فإنارة الظلال يخفف منها، ويجعل من صورة الوجه أكثر تعبيرية. ولكن في السينما الملونة، جاءت عبارة ديلاكروا "الأمر كله في الانعكاسات" في المكان المناسب لمسكفين أيضاً. على كل، كان من الأفضل البدء مع ليوناردو: "الأجسام المعتمة تحصل على لون ذلك الجسم الذي يزيد في عتمته". تذكر مسكفين تماماً هذه الكلمات (بيلي: "إنه كثيراً ما يستشهد "بأطروحة عن الرسم" لليوناردو دا فينشي، الذي ربما كان قريباً من روحه "الهندسية" ")، وأدرك أن الانعكاس اللوني في صبغة الظلال يجب أن يعطى بواسطة الضوء الملون المنعكس، وتوافقاً مع مبادئها في الإضاءة التعبيرية. وهذا واضح بيانياً في لقطات وجه فلاديمير، حيث انعكاس اللون الأزرق السماوي من الجدران تعزز بالإنارة، فضلاً عن إضاءة الجانب المضيء بضوء أحمر إضافي.

إن الاستخدام النشط للضوء الملون هو واحد من أهم اكتشافات مسكفين في القطعة الملونة، وليس الوحيد. إنه لم يغير حلول الظلال المنارة المفضلة، بما في ذلك إضاءة "الهواء". ونظراً لأوجه القصور في الشريط السينمائي الملون كثيراً ما ظهر اللون "كيميائياً" قاسياً، وليس مثل لون المادة. ولكي تعود المادية إلى المادة، كان لا بد من تطرية اللون قليلاً؛ وإن أفضل طريقة هي الدخان، ولكن المصورون كانوا يخشون منه: لأنه يؤدي إلى خفض حدة الشريط السينمائي المنخفضة أصلاً. في فيلم "إيفان الرهيب" كانت القطع الملونة تتخلل القطع بالأبيض والأسود، وكان لا بد من استخدام حدة الشريط الملون حتى الحد الأقصى، ولكن مسكفين طبق ما يكفي من الدخان بقوة. بطريقة أو بأخرى إصطاد لحظة الدخان الرقيق ليخفف الخلفية أكثر، لكنه لم يقلل من الحدة، وبإشارة إلى أيزسنتاين كان يبين: "يمكن البدء بالتصوير". لقد أنشأ هذا أثراً فريداً من نوعه، ولكن مسكفين ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك: أنار الدخان بضوء أحمر في لقطات طاولة الطعام عندما كانت الخلفية الزرقاء لا ترى (وإلا "لأكلها" الدخان الأحمر)، وأما ظلال الوجه فامتلكت انعكاساً أحمر من قميص الملك ومن اللوحات الجدارية في الخلفية. كتب آيزنشتاين: "قضية الوسط الهوائي الملون (لدينا حمرة glow [حر حرارة] الهواء بذاته، وليس مجرد إنارة حمراء أو صباغ بشعاع لوني أحمر)." بعد ذلك أراد "... رسم مشكلة هنا، وذلك باستخدام خاصية عمل مسكفين على الأسود والأبيض في سينما قبل اللون". للأسف الشديد، لم يسعفه الوقت لفعل ذلك...

لم تضعِ اكتشافات مسكفين: فالكثير من المصورين السينمائيين شاهدوا الجزء الثاني، وفهموا قيمة القطعة الملونة. أعطى غولوفنيا في كتاب عام ١٩٥٢ أمثلة عن الضوء الملون، والدراما اللونية في عمل كوسماتوف "ميتشورين"، والجو الهوائي المخفف بالدخان في عمل أوروسيفسكي "فارس النجمة الذهبية"، وكان عليه البدء مع مسكفين. إلا أن مجرد ذكر فيلم شمله قرار تسك فكب (ب) كان من المستحيل.

شاب العمل على اللون أثناء طباعة النسخة المرجعية مرض آيزنشتاين. لم يكن متواجداً بجانب مسكفين حتى أثناء عروض الانتصار في الاستوديو.

وبطبيعة الحال، رأى مسكفين العيوب التي لم يلاحظها أحد غيره. ها هي مذكرته الأخيرة إلى المستشفى: "Mon cher maitre [يا عزيزي السيد] غداً سأنفض غبار موسفيلم وأطرد إلى بلدي. لقد انتهينا من تشطيب العمل على الملونة. ولون حائط فولينتس الآن يقترب من اللون الأزرق والأحمر (الجدار وراء فولينتس أزرق، قطعت اللقطة بمائدة الطعام "الحمراء" وقد أنيرت في أماكن مختلفة بالأحمر؛ وكان يجب خلال الطباعة استخلاص "الحمرة" – يا. ب.) كل ما عدا ذلك، تقلَّم، ولكن ال... في أماكن بقي. وعندما ستصبحون أفضل، ستشاهدون بنفسكم، وستريدون حينها معاتبتي، سآتي إليكم بكل سرور. وحينها أشغل الهاتف. مع الحنان والمحبة. آ. مسكفين. ١٤/١١-٤٦".

لم يكن مسكفين يعلم أنه "سيطرد" نهائياً (من فيلم "إيفان الرهيب"، وليس من "موس فيلم"، إذ ستتم دعوته مرة أخرى، وفقاً لمقولة ماركس فبعد المأساة في فيلم آيزنشتاين سيكون تاريخ هزلي تقريباً - من وجهة نظر مسكفين – مع فيلم يوتكيفيتش)، لم يعرف أن رسالته النصف عملية ونصف شخصية هذه ستتوج عملياً عمله على فيلم "إيفان الرهيب"، لم يكن يعلم أن الإجتماع المقبل مع آيزنشتاين لن يحدث حتى تشرين الثاني حين لن يكون هنالك معنى للعتاب من أجل ما لم يصلح بعد من القطعة الملونة، لأن نقطة النهاية في عملهم على فيلم "إيفان الرهيب" كانت قد وضعت في قرار سبتمبر...



فيلم "أناس بسطاء"

النصر... لا يأتي من دون ألام عميقة، وخطى الحرب الضارية تسمع أصوات أكثر طبيعية لضربات قلوب ملايين البشر.

بوريس أسافييف

في شباط عام ١٩٤٦، عاد مسكفين إلى لينينغراد من أجل استلام العمل مع كوزينتسف على فيلم "الطبيب العظيم" المغيرة تسميته إلى "بيروغوف". ولكن قبل ذلك، وبالتوازي مع فيلم "إيفان الرهيب"، كان يعمل على فيلم "العاصفة".

وبدأت قصة آخر عمل مشترك لكوزنيتسف و تراوبيرغ في عام ١٩٤٣: إذ قدما إلى اللجنة بضعة مواضيع للإنتاج، لكن بولشاكوف الغير راضي عن الأفلام القصيرة، وعن فيلم "ممثلة" رفض، مصراً على الموضوع القائم في خطة اللجنة - مصنع طائرات في العمق. فأجبرا على الموافقة، واعتماداً على تجربتهما في الثلاثية وفي فيلم "ماركس" بدأا بدراسة المادة في المصانع. جذبتهما المادة، ثم كتب كوزينتسف حول "ما يحركنا من عناصر قصص بناءي الطيارات". وأيضاً: "ليست لوحة إنتاج، بل ملحمة... عمليات جارية مع صناعة عملاقة. حجم عظيم. أين تمكن دراسته؟ الكتاب المقدس – وعندها ظهرت النتيجة". كان شكل النتيجة في الشرق "كخطى حرب ضارية"، مهماً، ولكن المؤلفين أرادا أيضاً أن تسمع في النتيجة "دقات قلوب ملايين البشر".

كتبا نص "العاصفة" بسرعة وكانا راضيان عنه. ولكن سارت تعديلات عليه، وبسبب انتقال "لين فيلم" إلى أرضه تأخر التصوير. وما إن تقرر البدأ بالتصوير حتى سافر مسكفين كي يتم تصوير الجزء الأول. فوقف وراء الكاميرا آ. م. نازاروف الذي خرج من مدرسة بيليايف، وعمل قليلاً في فيلم "وحيدة"،

وبموافقة مسكفين عليه دعاه كوزينتسف. في تشرين الثاني من عام ١٩٤٤ وصلوا إلى طشقند لتصوير الطبيعة الصيفية و(كحالة نادرة جدا!) بدأت الثلوج. وكان إينيس ومسكفين مشغولين. بدأ التصوير مع نازاروف وفينيتسكي الذي أوصى به مسكفين بعد معرفته به في عمله على فيلم "إيفان الرهيب". مرضت ييه. بي. كورتشاغينا ألكسندروفسكايا التي دورها على حد تعبير تراوبيرغ "طُبخ من عدة قطع" استطاعوا تصويرها. لقد أضر بالفيلم عنوان "الناس البسطاء"، فهو عند ظهوره، حسب أوامر "من فوق" كان رداً على كلام ستالين عن "البراغي (أجزاء صغيرة لكنها مهمة)"، وقد جهز الجمهور على تقبل آخر للأحداث مغاير لما رتبه مبدعي نص "العاصفة". كتب م. يا. بيركوفسكي في سنوات الحرب: "إن خصوصية الأدب الروسي في أنه تمكن من تقديم شيء إلى "أولئك الصغار" أعلى وأكثر أهمية بالنسبة لهم من التعاطف... في أن فنانينا قد فتحوا في المجهول شخصية". عندما عمل كوزينتسف وتراوبيرغ على النص، فكرا في الشخصيات، بدلاً من التفكير فيما يتطلبه تعاطف "أولئك الصغار".

بالطبع، كان في النص تناقض بين الفكرة وبين التنفيذ. تحدد دافع النتيجة الذي يحمل الناس على الأرض بالتكوين القريب من فيلم "كارل ماركس"، مع تطورات منفصلة تقريباً من الخطوط المنفصلة. ودفعت تجربة فيلم "كارل ماركس" الثقيلة المخرجين إلى دمج النهايات مع النهايات بواسطة التوحيد الشرطي للأبطال في مكان وزمان واحد. وبالإضافة إلى ذلك، أثناء التصوير، كان عليهما أن يأخذا في الحسبان أن الفيلم المبتكر في عام ١٩٤٣ القاسي، سيتم عرضه بعد النصر (إحتفل مسكفين بيوم النصر في طشقند، في غرفة ضيقة من بيت الزراعة (Дом Колхозника)، مع إينيس، وفولك، ونازاروف، فينيتسكي، والمخرج الثاني شابيرو، والمصور الثاني سيسويف). قال شكلوفسكي متنبئاً في زمن الحرب: يجب تعلم كيفية "التحدث تحت الألعاب النارية"، وفي الغالب فإن كل شيء أدى إلى ألعاب الإنتصار النارية في النهاية. في فيلم "الناس البسطاء" لم يكن هنالك ألعاباً نارية، ولكن النهاية جاءت "نارية". رقد مدير المصنع على كرسي في غرفة نصف مظلمة: ستائر مغلقة على نوافذ كبيرة. يفتحونها، ومع ضوء الشمس تظهر زوجة المدير، لقد

كانت في الأسر، وفقدت ذاكرتها، وها هي تعافت الآن، وأتت إلى زوجها، وعندما رأته نائماً انخفضت لجانبه على ركبتيها. أيقظه هاتف: إتصال ستالين يهنئه بافتتاح المعمل (في ١٩٥٦ عرض الفيلم الشاشات مع نهاية ذات صوت أعيد تسجيله: إتصال أحد القادة الموسكوفيين المجهولين).

إلى جانب "التعظيم" المماثل، كان عمل ت. ي. بيلتسر الممتاز في دور ربة منزل من أوديسا - حقاً إنها شخصية حقيقية، ليست "برغي"، بل شخصية معانية من مصائب الآخرين، وكانت شخصيات المستوى الثاني المعبرة، كما وكان دور زوجة المدير التي لعبته و. يا. ليبزاك ببراعة. جرت محاولة لإظهار خصوصية في كل شخصية، ولكن الفيلم متفاوت تمثيلياً الأمر الذي يبدو غريباً على محترف مثل كوزينتسف. وهو متفاوت بصرياً. بالطبع، هناك مشاهد قوية صورت مع مزاجية، مع لهجة مسكفينية. ويمكن القول أن أكثر المشاهد كانت على شاكلة جيدة، ولم يكن منها ما هو سيء بصراحة. صور نازاروف جزءاً كبيراً من الفيلم لوحده، وكما كان مسؤولاً عن عمليات التصوير في طشقند، ومن ثم في قازان، حتى إن مسكفين لم يستطيع "ضبط النغم البصري". سحب نازاروف، المصور السينمائي ذو الخبرة مع طريقة مقيدة ومحددة، الفيلم إلى صورة "مزدهرة" كثيرة الزينة مستبقاً نمط النصف الثاني من الأربعينيات. ومن الأمثلة الملاحظة ما قدمه نازاروف بنفسه: وصل إلى طشقند، شاهد مسكفين مواد التصوير الأولى في الصحراء، وقال: "كل شيء جميل ولكنه ليس لهذه اللوحة السينمائية" (شرح نازاروف ذلك قائلاً: "وهناك، في الواقع، حصلت على سحب جيدة تمشي...").

بالنسبة لمسكفين وبسبب العمل على فيلمين، كان الوضع معقداً: أعد نازاروف المواضيع وبدأ بالتصوير، ثم كان على مسكفين تغيير شيء ما. كانت اللقطات الأولى في نهاية الفيلم هي ظهور زوجة المدير في المكتب، عند نمو الضوء من النوافذ، كان نازاروف من صور. وكان المخرجان مسروران لنتيجة المادة؛ جاء مسكفين، شاهد، وقال: "إنها تستحق". في المساء جرى التصوير التالي. "رغبة في الاستمرار بنفس الإيقاع، بدأت بتثبيت الضوء، ولكن اندريه نكولايفيتش أوقفني: "يكفي هذا" - "كيف، ولا بد من إنهاء التجهيز..." "يا مضيء

(كان يناديني بهذا الاسم) كي يكون مفهوماً أن هذا جيد تكفي مرة واحدة". قلبت الكاميرا إلى الجدار، ووضع عليه لمعة ضوئية من أجل الوصل مع اللقطة السابقة. أكد فينيتسكي قصة نازاروف، "تحول مسكفين عن هذا التوهج الضوئي المجنون وقام بعمل ممدوح. وفي ذلك شيء آخر: تكتيكية مسكفين التي لا تصدق. وصل مسكفين وكان لا يتفق مع حلول توليا. ماذا عليه أن يفعل؟ لقد قام بحركتين، عن الأولى قد سار الحديث. والثانية التغلب على ما هو خاطئ، وما بناه توليا". وبعبارة أخرى، طبق مبدأه "إيصال الخلل إلى التأثيرية". لم يستطع مسكفين على كل حال تصليح كل الأمور. في كانون الثاني من عام ١٩٤٦ ناقش الفيلم مصوري موسكو وقارنه ماجيدسون مع لوحة ريبين وأيوازوفسكي "بوشكين على شاطئ البحر": لا يعرف فيها أحدهما من الآخر. كانت هناك مبالغة، إذ أن "خط يد" مسكفين واضح للعيان في العديد من اللقطات، ولكن كانت هناك قاعدة للمقارنة (فالموسكوفيون لا يزالون مستائين من أجل تيسيه وانتقدوا الفيلم بحميمية، والوحيد الذي دافع عن مسكفين هو فولتشيك فقط، لكنه لم ينسى ملاحظة أن مسكفين و آيزنشتاين "لا يمكن التوفيق بينها").

في فيلم "الناس البسطاء" كان "قليل من كل شيء": قطع واقعية وشاعرية، حلوة وعرضية. قدم ك. م. سيمون في اللجنة الفنية في ٩ نوفمبر ١٩٤٥ ملاحظة: "إنها لوحة سينمائية جيدة ومدهشة مع مصفوفة كاملة من الأماكن السيئة المستغربة". وعلى الرغم من كل الأماكن السيئة أثنت الهيئة ولجنة الاستوديو الفنية على الفيلم فقيم بدرجة عالية. وتعلق هذا القرار بالفترة الإنتقالية: إذ أن الفيلم قد أجاب على بعض المعايير الجمالية السائدة التي تكرست في زمن الحرب، وعلى شيء من الأفكار الجديدة.

وقال جي. ن. فاسيلييف في اللجنة الفنية: "إن عمل التصوير أتم بروعة، ليس فقط في المشاهد التي فازت بالمادة"، إلا أن مسكفين لم يشعر بالفرح، وذلك لمعرفته حقيقة نوعية عمل المصورين والفيلم ككل. وبالمقابل أثنى على كفاءة نازاروف المهنية والتنفيذية. عندما دعا جي. ن. فاسيلييف مسكفين في نهاية ١٩٤٥ إلى الأوبرا السينمائية الملونة "ملكة البستوني"، إقترح على نزاروف العمل معه مرة أخرى. إلا أن س. د. فاسيلييف، الذي

واجه نزاعاً بين مجموعتين بسبب مسكفين بصفته المدير الفني في تسوكس، قرر عدم المجازفة: كان عليهم في صيف عام ١٩٤٦ استئناف العمل على الجزء الثالث من فيلم "إيفان الرهيب". أنجز الفاسيليفيين التجارب الملونة مع غوردانوف، لكن الأمور لم تصل إلى التصوير، حيث تم إغلاق فيلم.

في سياق الحديث عن فيلم "الناس البسطاء" لا يمكن تجنب ما هو غير موات بالنسبة "للناس البسطاء" الذين صنعوا الفيلم. لقد استنفذهم التصوير الثقيل أثناء ظروف حياة صعبة لبعثة مطولة، ونظام الكروت والأسعار الوحشية في الأسواق، مع ثلوج طشقند في الشتاء وحرارة فارهادستروي في الصيف. كان مسكفين مثالاً على التحمل. لقد نظَّم في دوم كولخوزنيكا "اشتراكية"، آخذاً على عاتقه أمور الطهي، فأعد بموهبة. تذكر نازاروف (فهو عاش مع مسكفين في غرفة واحدة في طشقند، وفي قازان): "لسبب ما، كان أكثر شيء هو الحساء، في حين أن الوجبات الأخرى كانت في بعض الأحيان. نذهب إلى النوم: "متى الفطور غداً؟" فأقول: "ليس عندنا تصوير، فلننم قليلاً. ربما في التاسعة". في الثامنة والنصف طرق على الباب: "حان الوقت" وفي التاسعة يكون الحساء مسكوباً، يجلس، ويأكل: "إن تأخرتم، سوف تأكلونه بارداً". كل الدقة".

صوروا في قازان العاصفة، وغمرت المياه المصنع غير المكتمل، والمشغَّل؛ لقد أنشئت بأربع شاحنات إطفاء حريق ومروحتي هواء ضخمتين. وكان نازاروف يقف وراء الكاميرا، ومع أنهم وضعوا فوقه لوح من الخشب المضغوط، إلا أنه ابتل. أما مسكفين فكان يركض من جهاز إضاءة إلى آخر. نازاروف: "كانت الأجهزة رطبة، وصدمته الكهرباء مرتين، وكان لا يعجبه ذلك، مع هذا صمم على تصحيحها بنفسه... وقبل ساعة من نهاية التصوير قال: "يا مضيء، هل تحتاجونني؟ سأذهب لطهي العشاء" وعندما وصلت على الفور سمعته يقول: "اخلع ملابسك. بسرعة. تعرى..!" إنه كان واقفاً وبيده الكحول، وبدأ بفركي... وكان الحساء معداً... هذه كانت نموذجية اندريه نكولايفيتش، لم يعلن عنها يوماً. أنا أعلم كيف كان يعين الكثيرين من الناس بهدوء، من دون ضجة".

الفصل التاسع

ما بعد الحرب

عام ١٩٤٦

إن القصة التي تملك نهاية حزينة، لديها أيضاً لحظاتها ومراحلها المحترمة الفاخرة التي لا تحتاج إلى التدقيق من وجهة نظر النهاية فقط، وإنما في عالمها الذاتي.

توماس مان

لقد بدأ العام بالنسبة لمسكفين بمرحلة مشرقة: إذ قدم الجزء الثاني من فيلم "إيفان الرهيب" بنهضة مع شعور بالتفاؤل. إن علاقة اللجنة الطيبة بفيلم "الناس البسطاء"، عنت سرعة خروج الفيلم إلى الشاشة وإمكانية عمل جديد مع كون اختصار إنتاج الأفلام محسوساً. في السادس والعشرين من كانون الثاني حصل كل من آيزنشتاين وتشيركوف وبيرمان ومسكفين وتيسيه وبروكوفيف على جائزة ستالين من الدرجة الأولى لإنجازهم الجزء الأول من فيلم "إيفان الرهيب". وفي التاسع والعشرين صباحاً، وصل تيليغرام (رسالة) لآيزنشتاين: "أهنئك من قلبي وأفتخر بسيرك على الخطى، اندريه مسكفين».

بلمسة من الحزن تسلل المرض إلى آيزنشتاين. في الثاني من شباط ومباشرة خلال تكريم حملة الجوائز الجديدة دخل إلى المستشفى. وهناك، في

السادس من الشهر ذاته علم بنتائج مشاهدة الجزء الثاني وأرسل تيليغرام إلى مسكفين: "تم قبول الجزء من قبل اللجنة ودون تعديل، أهنئك. أوقف تجربة إعادة الطبع الملون. أعانقك، آيزنشتاين". وفور وصوله من أجل صنع نسخة تجريبية ذهب مسكفين إلى المستشفى وترك رسالة. إجابة آيزنشتاين: "عزيزي اندريه نكولايفيتش... أعانقك من كل قلبي وأعانقك بقلبي الضعيف. وسأكتب لك عن الحياة المقبلة. التي بدونك لا قيمة لها. مع حناني آيزنشتاين". تبادل الرسائل استمر كل يوم، كان مسكفين يبلغ عن سير العمل. وفي الرابع عشر من شباط، يوم إتمامه الخامسة والأربعين من العمر كتب رسالة أخيرة (مذكورة في الرواية عن «إيفان الرهيب»). وفي الخامس عشر عاد إلى البيت وكان قد علم بأن أمور الجزء الثاني بخير، بدأ آيزنشتاين بالتحسن قليلاً وبسرعة بدأ العمل مع كوزينتسف على فيلم "الطبيب العظيم". كان الجو بارداً والمزاج ربيعياً.

لم يكن المزاج الربيعي عند مسكفين فقط. فربيع الانتصارات ساد في قلوب الناس الثائرين المنتصرين. في عام ١٩٤٣ كتب باسترناك: "الآفاق ذات المناظر! حداثة الدور الشعبي!"؛ سنقول مباشرة إن الأشعار ضعيفة مقارنة بهذا الشاعر، وإن المهم هنا ليس النوعية الشعرية بل الإيمان القوي بأن النصر يفتح آفاقاً جديدة، والحياة تصبح أفضل، وأن دور الشعب الجديد ونهوض الفن الظاهر في سنوات الحرب يتتابعان ويكتسبان القوة. ومع أن الناس لم يزالوا غير مدركين أن هذا الإيمان مطلق بعد، حاولوا تعميقه في نفوسهم، على الرغم من أن مظاهر التغيير كانت قد ظهرت. في العام ١٩٤٥ تبين أن العالم المغاير مدعوم، وفي العدد الأول من "الفن السوفييتي" عام ١٩٤٦ تحدثوا عن "ضغط القوى المظلمة التي تريد إعاقة عملنا الخلاق المبدع". في آذار صدر بيان عن و. تشرشل في الفولتون: لقد بدأت "الحرب الباردة". حصل ستالين على صيغة قانونية وسباق ذري ومتابعة قانونية لسرقة الشعب من أجل "تثبيت القدرة الدفاعية"، وموجة اضطهاد جديدة تحت شعار المواجهة مع الأعوان "مشعلي الحرب".

استطاع مسكفين أن يلاحظ مظاهر البرود والخمول في مجال الفن من خلال المعرض الفني الاتحادي الذي افتتح في كانون الثاني. إن لوحات بلاستوف، ساريان، تشويكوف وكارين، كانت شهوداً على النهوض. لكن الصور الاستعراضية للقادة و"مؤتمر طهران" ل آ. م. جيراسيموف قد حددت نغمة العمل: إن أسلوبهم في "الفن السوفييتي" كان ذا "معنى وقيمة عالية". حمل هذا الأسلوب في السينما على نفسه "تحول إرملير العظيم" وبشكل كامل تمثل في فيلم "القسم" للمخرج م. إيه. تشياوريلي (حيث عرض لأول مرة في ٢٩ تموز). في آب كتبت تقارير حول مجلات "النجمة" ولينينغراد" وعن مجموعة أدوار المسارح الدرامية - الفكر الإيديولوجي تسارع فجأة. شعر المتابعون السينمائيون مباشرة بهذا في حزيران، عندما ظهرت مقالة "الفيلم المزيف" - حول فيلم "الناس البسطاء". لقد أصبح واضحاً لماذا يعيقون إنتاج الجزء الثاني من فيلم "إيفان الرهيب".

لقد شعر آيزنشتاين المريض جيداً بالتحول هو أيضاً. في رسالة بتاريخ ٢٨ تموز من كراتوف حيث كان منزله الريفي، شكا إلى مسكفين المزاج السيئ لكونه لا يستطيع ممارسة الأعمال النظرية الأولية. حتى أنه لم يجب مباشرة على الرسالة، "إذ أن جزءاً من أثر المحادثة مع م. برينك لا يزال باقياً على وجهه (ممثل الفيلم الأمريكي "الوقت المأخوذ بالتبادل" سيد برينك كأنه الموت في هيئة السيد الوقور: فكلمة Brink – هي طرف الجرف، والهاوية – يا. ب.). ومع الحزن انكب على "المذكرات": "إن هذا ممتع في درجة عالية، ولكنه عمل غير منتج، بما أن طباعتهم، من المرجح أنها ستكون بعدما سيتفضل السيد برينك بالصعود من الحديقة إلي الطابق الثاني".

في التاسع من آب في مدينة كراتوف توفيت يوليا إيفانوفنا، والدة آيزنشتاين. وفي الرابع من أيلول أصدرت "تسك فكب(ب)" تقريراً عن إنتاج فيلم "الحياة الكبيرة": من أربعة أفلام مختارة فيه كان مسكفين ممثلاً لتصوير اثنين. سرعان ما وصلت رسالة: "بالنسبة لمستر برينك كنت على

حق. محق حتى من حيث إنه يمشي في الحديقة والطابق السفلي. إنه لم يأتِ لرؤيتي... وعن الأشياء الأخرى التي حدثت معنا (أنا وأنتم) فأنتم تعرفون ما يكفي من خلال الجرائد. أحياناً، فإن يد السيد برينك تمتد حتى إلى أعمال الشاشة. إن المستقبل حالياً غامض ومضطرب. أما فيما تبقى فأنا من قلبي أعانقكم وأحبكم بصدق (كما حكي في أحد الأفلام غير الإحترافية). صديقكم الدائم آيزنشتاين". بدأ مسكفين بجواب طويل غير مألوف بأسلوب "إيفان الرهيب" والصحف: "«إن هذا يبدو ممكناً» عزيزي و حبيبي الحنون «المتكامل والجاهل»". إنه لم يكتب كلمات عزاء، وإنما كانت الكلمات بنفسها قد عنت ذلك. حتى إنه جرب المزاح: لقد وصلت رسالة آيزنشتاين بدون طوابع، ولم يكن لديه ولا حتى روبل واحد ليدفع و "اضطررت إلى اللجوء لمناورات مهذبة لأحصل عليها من ممثلة مكتب البريد الفظة. و بهذا على الأقل يمكنكم الحكم على قدراتي... بإنتاج ممزق تماماً، أنهينا الإصلاح الكامل للأسقف والسطوح وغيرها مما نمتلك. حسب تقديرات الشهر الفائت، رفعت بواسطتي شخصياً إلى الطابق الخامس وكما أنزلت إلى الأسفل حوالي عربتين من جميع أنواع البضائع مثل الرمل و الإسمنت والقمامة والماء وغيرها...". كتب متابعاً بأنه يأمل رؤية صديق له في كراتوف في النصف الأول من تشرين الثاني – وبعدها تبدأ "الجهود التي لا قيمة لها ولا احترام".

رتب آيزنشتاين مهمة لمسكفين عن طريق الوزارة (كانت اللجنة قد تحولت إلى وزارة السينماتوغرافيا). في السادس من تشرين الثاني وصل مسكفين إلى العاصمة وتوجه بسرعة إلى كراتوف، حيث قضى عدة أيام. وجدت أتاشيفا بوصولها إلى هناك في المنزل الريفي المدفأ بشدة هذه الصورة: "عجوز (هكذا دعي آيزنشتاين من قبل مقربيه) جالس مرتدياً لباس النوم وأما اندريه فقد كان خالعاً بنطاله وكان قد بقي بالملابس الداخلية، أخذ منشفة، كانا يشربان الشاي ويتحادثان، دون أن يقولا أي كلمة" (وبالتزامن مع قصة أتاشيفا: في رسالة إلى آيزنشتاين كتب صديقه الفرنسي ل. موسيناك من

هوليود: "يا لها من متعة رائعة يجب أن تحصل عليها عند اللقاء مع شارلي شابلن. يا لها من سعادة كبيرة وعميقة أن تصمت مع هذا الشخص"). بالطبع، فإن الأصدقاء لم يصمتوا فحسب وإنما تحدثوا عن كثير من الأمور. إن آيزنشتاين قد ألف عملاً كبيراً عن اللون. في ١٦ من تشرين الثاني، عندما أصبح مسكفين في لينغراد، بدأ به من فصل "المعالجة اللونية للاحتفالية في قرية ألكسندر". ومن المرجح جداً، أنه بدافع غير مباشر لها كانت المحادثات مع مسكفين قد فعلت فعلتها.

كان هناك مواضيع أخرى. استعلم آيزنشتاين عن الأشخاص اللينينغراديين الذين عملوا على إنجاز "إيفان الرهيب"، - غوريونوف، تشيركاسوف، ومساعد المخرج أولغا شيبيليفا وآخرون. كان مسكفين يعرف كل شي عن الجميع. بعد أربعة أشهر، وضع آيزنشتاين خطة مجموعة مقالات "أناس أحد الأفلام". ومن العناوين الأخرى كان "بورسا"، وهو حول مسكفين وعمال الإضاءة المحبين جداً أعماله ومعظمهم من المراهقين (كان مسكفين قد أطلق عليهم اسم البورسيون). في مسودة الأوراق يوجد هذه السطور: "مسكفين والشباب... جزيرة صغيرة لبطولة عامة لمجموعة مراهقين في وقت الحرب. إن إيقاع مسكفين موجود بينهم. رباهم بمئات الضربات. يعرف الجميع. يحفظ دائماً. من مع من، ومن لمن، دائماً يمكن معرفة ذلك عند مسكفين. إن آيزنشتاين لم يكمل المقالات، من الممكن فقط تخمين ما كان سيكتبه أثناء تطويره لخطته. لم يدهش الناس الذين عرفوا مسكفين جيداً عندما قرأوا ما كتب. نعم لقد كان يعرف كل شيء حتى الغيبة والنميمة. وعلى سؤالي لماذا كان بحاجة لهذا، تواتر الجواب: لمعرفة من هو بحاجة إلى المساعدة وكيف. لقد سافر خصيصاً إلى كراتوف ليقوم بطريقة ما، حتى ولو بالصمت، بمساعدة صديق.

أنجز آيزنشتاين حتى قبل قدوم مسكفين، كما كتب هو بنفسه، شوطاً من التأنيب الذاتي. أرسل رسالة إلى الصحيفة اعترافاً بأخطاء في الجزء الثاني. من المستبعد أنه حاول إصلاحها. في نهاية عام ١٩٤٦ سجل مذكرات حول

الإنتحارات، حيث الكلام كان حتى عن نفسه: "قررت دفع نفسي للموت عملاً... عزم نيتي كان موضوعاً في خريف عام ١٩٤٣. وفي بداية عام ١٩٤٦ ستجري عملية قطف الثمار". في خريف العام ١٩٤٦ كان مسكفين من أكثر المقربين له.

ماذا عن مسكفين نفسه؟ في بداية عام ١٩٤٦، ومع إحساس الانتعاش الربيعي العام، وفي تفتح القوة الجسدية والإبداعية، فكر في إنهاء "إيفان الرهيب"، حلم أنه سيصور مع آيزنشتاين أكثر من فيلم ملون. لقد كان على عتبة شيء جديد يتعلق، من الممكن، بتغييرات جذرية في حياته. وبدلاً من ذلك – خريف قاس ترك ندوباً على قلبه. في العشرين من تشرين الثاني كان في اجتماع لجنة "لين فيلم" الفنية مع جدول أعمال اليوم "إقامة تسك فكب (ب) فيلم "الحياة الكبيرة" ومهمات الأستوديو السينمائي، ولكنه لم يخطب. لم يكن من طبيعته "تأنيب الضمير الذاتي".

إن العام الذي بدأ "بأوقات ومراحل فخرية"، إنتهى بنوتة حزينة.



فيلم "بيروغوف"

شخصيتي متكونة من المتضادات.

نيكولاي بيروغوف

كان السيناريو الإخراجي جاهزاً في نيسان في عام ١٩٤٦. خطط كوزينتسوف لدراما شعبية مع "أقصى درجة طبع وتعبير في لعب دور الممثلين" وهو ما أتى من طبيعة بيروغوف نفسها. كان التعبير بالمتضادات وارداً أيضاً في فكرة الحل البصري: "بدلاً من المناظر الأكاديمية الكبيرة وبدلاً من روس، كفارينغي، راستريلي – "الأحياء الفقيرة في سانت بطرسبورغ و الأبنية السكنية" ". ومرة أخرى، أكثر ما أخاف كوزينتسف هو وضع نصب تذكاري للشخص العظيم. خطط للتصوير مع فانين في دور بيرغوف في شهر حزيران، ولكنه لم يوافق على السيناريو. إن الوقت الجديد في ١٥ من تشرين الثاني هو ما قصده مسكفين عندما كتب لآيزنشتاين عن الأعمال المقبلة غير المهمة ودون معنى. هذه الكلمات هي عطاء القناع لمثل هذا الكسول الشكاك، والواثق بعدم جدوى أي جهد، وعكست حتى قلق مسكفين. لقد أدرك أن "المؤلفين" جيرمان و كوزينتسف (الأول – استعراض المديح في كتاب زوشينكا، الثاني – "الناس البسطاء") من المستبعد أن يكونا قادرين على مقاومة المطالب التي تلح بشكل متزايد لإنشاء "نصب تذكاري".

في الأول من آذار فقط من عام ١٩٤٧ دخلوا في مرحلة التحضير. لم يناسب فانين الإدارة (إن الممثل ذا الشخصية الحادة جاء في الصورة التي أرادها كوزينتسف، ولكنه لم يلبِّ فكرة "النصب التذكاري"). قاموا بدعوة ك. في. سكاروبوغاتف، المتحفظ، النموذج اللينينغرادي. وبسبب تغيير الممثل لم يبدأ التصوير إلا في الرابع من أيار. في الشهر الأول من التصوير أتعبت

مجموعة التصوير مشكلة في الشريط السينمائي. ومن جديد ظهرت المهنية في الفريق. قام إينيس بتقليص عدد الديكورات، ومع إجراء تعديل غير كبير في الديكورات، صوروا بحدود السبعة مشاهد. وصوروا عدداً من المشاهد الخارجية داخل الاستوديو. أما مسكفين الذي أحب قول جملة "الطبيعة غبية"، فأثبت مرة أخرى: يمكن التصوير داخل الأستوديو بحيث أن لا أحد سيلاحظ التغيير. وأن العمل، بغض النظر عن الطقس، سيجري بشكل أسرع. ألغيت الرحلة إلى مدينة كريم، والدفاع في مدينة سيفاستابولسك على تلة ترابية كانت قد بنيت في ملعب جزيرة كريستوف. بدلاً من تقديم الفيلم في ٢٠ من كانون الأول حسب الخطة، قدموه في موسكو بتاريخ ٢٦ من شهر تشرين الثاني؛ قبل الفيلم جيداً؛ وفي ١٦ من كانون الأول كان الفيلم معروضاً في دور العرض. في الثاني من نيسان من عام ١٩٤٨ حصل كل من كوزينتسف وجيرمان وسكوروبوغاتوف ومسكفين وإينيس على جائزة ستالين من الدرجة الثانية، وفي آب، في المهرجان الدولي الثالث في ماريانسك لازنا منح مسكفين دبلوم لجنة التحكيم الفخري عن فيلم "بيروغوف".

كتب كوزنتسف فيما بعد: "كان فيلم "بيروغوف" الأول الذي أقدمت على تصويره دون حاجة داخلية". ولكنه عمل بكل طاقته عندما بدأ به. وقد شرح ذلك قياساً على ممثل معين في دور ليس له: إن سلطة المدير الفني غير قابلة للتغيير، يجب التعود على الظروف المقترحة، وجعل كلمات الآخرين كلمات ذاتية. وبالطبع فإن كوزينتسف ومجموعته لم يتبعوا حرفياً المدير الفني الذي هو اللجنة الفنية الوزارية الكبيرة: فهم فاهمون أنه ليس من مهرب من النصب التذكاري. حاولوا إحياءه. وجد كوزينتسف قراراً صائباً: أخذ بالإعتبار طبيعة حوار بيروغوف المشروط والخطابي الذي قد علق بالفيلم، و لم يركز على واقعية الأحياء الفقيرة وإنما على الظروف التقليدية والمسرحية أحياناً لجو الحدث. وبهذا كان قد قرب الفيلم من هدفه. ومن هنا كان اختيار الممثلين وخاصة للأدوار السلبية (الدور البسيط للصيدلاني قام بلعبه الفيكسي كوستريتشكين) وبعض المشاهد المسلية (ليادوف الراشي السائر اليائس)، ونمطية الصورة. جعل هذا من فيلم "بيرغوف" بالرغم من كل النواقص واحداً من أفضل أفلام السير الذاتية في النصف الثاني من عقد الأربعينيات.

ولكن الوصول إلى ذلك لم يكن سهلاً. وعند مناقشة المواد الأولى المصورة، قيّمتها اللجنة الفنية للأستوديو بدرجة عالية. وأثنى إرملير على العمل التصويري. ولكن تحدثوا أيضاً عن الجمود الكبير الذي في اتصال معه تذكر تراوبيرغ فيلم "إيفان الرهيب". بدأ مسكفين بمعارضة إرملير: "إن تصوير الفيلم سيء. وسوء التصوير يعود لسبب النقص الذي وجد في السيناريو. إني أتحدث عن الجمود الموجود في السيناريو والمخفي بكافة أنواع الحيل. وإذا حاولنا تخيل السوق المصور في الخارج، فلن يتغير شيء كياني، سيبقى هناك جمود في تطور الحدث. كثير من المعاني في الأقوال والأفعال... إن تراوبيرغ يجد عناصر فيلم "إيفان الرهيب" في "بيرغوف". ولكن في "بيرغوف" لم يكن هناك ما كان في "إيفان الرهيب" – المستوى (الحجم)". كلمات تراوبيرغ مست أيضاً كوزينتسف: "أنا لا أفهم لماذا مدحوا فيلم "إيفان الرهيب". إنه لوحة سينمائية مثيرة للاشمئزاز، فيها مجموعة من صور لأناس تمتلك عيوناً ميتة ويذكر فيه نص ما خطابي. نحن نحاول صنع بعض الشخصيات – كونها جيدة أم سيئة، هذا أمر آخر. فيلم "إيفان الرهيب" هنا لا دخل له".

عن طريق الصدفة ربما، أوضح الخلاف الذي ظهر الوضع. فهم مسكفين أنه يمكن تكوين مواقف مختلفة بالنسبة لفيلم "إيفان الرهيب". ولكن كان له رفض كوزينتسف، الذي عمل معه لعدة أعوام بإخلاص، الحاد غير مريح. علاوة على ذلك فهو قد تجاهل ملاحظاته عن الحجم. تعب كوزينتسف بجد محاولاً إنقاذ ولو شيء ما من الفكرة الأصلية. أما مسكفين، الممتلئ منذ وقت ليس ببعيد بشعور الفرح عن العمل في فيلم "إيفان الرهيب"، ربما، قاوم حتى داخلياً. شعر كوزينتسف بذلك. تذكرت فالانتينا جيورجيفنا كوزينتسفا كيف أنه قال عندما عاد من التصوير: "ماذا حصل لمسكفين؟ كل شيء جامد، غير متحرك..." طويلاً لم يكن الأمر ليستمر على هذا النحو. كان مسكفين "متعادلاً" مع نازاروف (في منتصف التصوير ظهر أيضاً مصور آخر، تلميذ غوردانوف، ن. جي. شيفرين، الذي عاد بعد أن قضى حكماً في السجن حسب المادة رقم ٥٨، ولم يكن لديه عمل. أنقذه مسكفين من الحاجة الملحة

بأخذه معه إلى الفيلم). كان من الممكن إعطاء نازاروف التصوير وحده، إختزالاً لدور اليد الفنية، أو الخروج نهائياً من التصوير. ولكن لكان هذا خيانة من قبله لمجموعة التصوير وبالأخص تجاه كوزينتسف. لقد أجبر نفسه على "التكيف مع موجة" المخرج. وخوض رغبته الصادقة في بث الحياة إلى الخطة. وأجبر نفسه على العمل بكل طاقته، والفيلم بشكل عام يعتبر لمسكفين. حدث التغيير في لقطات شوارع سانت بطرسبورغ المبنية في الأستوديو تحديداً بعد الخلاف في اللجنة الفنية.

بإدراك قيام كوزينتسف على الظرفية، بنى إينيس الديكور مثلما بناه مرة في تصوير شارع "النفسكي بروسبيكت" في فيلم "المعطف". قوس عظيم غطى الشارع، خلفه – خلفية بعيدة، وفي القسم الأمامي أجزاء لمنازل. إن الحل الشكلي قد لبى الجو الكئيب لمدينة الكوليرا. على العكس من ديكور السوق الطبيعي الدقيق، فإن "الشارع" أعطى للمصور إمكانية عمل أكبر. وبتعزيز التباين بما يشغل القسم الأعلى من اللقطة من قوس غامق أو أسود تقريباً مع خلفية في العمق مخففة بضباب، وأشكال وأجزاء من الديكور مضاءة في المنتصف وأجسام غامقة في المستوى الأول، فقد قدم للمنظر الطبيعي نسبة ضرورية للظرفية المرجوة.

كافح مسكفين من أجل التكامل متغلباً على عيب آخر في السيناريو – فقدان الروابط الداخلية ما بين المشاهد (ففي اللجنة الفنية قال إن الانتقال من مشهد لآخر لا يعجبه). ومن أجل ذلك أوجد روابط حسب التباين أو حسب التشابه. لقد أوصل ما خطط له كوزينتسف من تقابل مدينة الكوليرا مع المشهد الشمسي في الجزر إلى الحد المطلوب وذلك بزيادة تباين الملابس الرسمية للناس الذين يمشون مع اللباس المظلم في المشهد الأول، والخيول الأصيلة الرائعة مع الخيول المتعبة التي تسحب العربات بجثثها، ومبنى المسرح الفاتح مع القوس المظلم المخيم. رفع مسكفين الطبقية العامة للإضاءة القاهرة في المشهد على الجزر بإنارة إضافية، والتكوينات العميقة مع الفسحة الواسعة للسماء المشرقة. وجلبت موسيقى شوستاكوفيتش لمسة أخيرة إلى تصادم متباين لزوج من المشاهد.

تلاقت مشاهد أخرى طبقياً، ونغمياً، ومكانياً، ولكن إلى حد التناقض المتناسق، مثل فيلم "بابل الجديدة"، لم يتمكنوا من الوصول، عانوا من دراما السيناريو المصطنعة. تغلب مسكفين على الجمود بصور بصور ذات ديناميكية داخلية، وبالأخص بضوء غير واقعي معبر. في مشهد بيروغوف والطبيب ماندت عند المستشفى كانا يقفان في مواجهة بعضهما بعضاً، ولكن في الإطارات المرتبة مونتاجياً كانت كلٌ من لقطتيهما المقربتين على حد سواء مضاءتين بضوء رئيسي من على اليسار. مثل هذا الضوء - خطأ ابتدائي حتى للمصورين الصغار. وعند مسكفين نفسه فقط لا يمكن ملاحظته، وذلك لأن اللوحتين معبرتان استثنائياً، أما ظرفية الضوء فكانت مخففة بأجزاء التكوين، الخلفية، و"القليل" المسكفيني: صور بيروغوف من الأسفل قليلاً، أما ماندت فمن الأعلى قليلاً؛ بيروغوف على خلفية رمادية اللون، ولكن على اليسار يوجد مصباح زيت، خلف ماندت قوس مظلم من اليمين وخلفية منيرة أكثر من اليسار.

وكان اختيار سكروبوغاتوف ناجحاً جداً. فبالشعور الجيد "لعمق" الشخصية، حاول الممثل مع كوزينتسف تحويل "اقتباس" الحوار إلى طريقة تجعل من الشخصية حقيقية. لقد لعب دور رجل مليء "بالمتضادات"، مشابهاً إلى حد ما مسكفين الفلاغماتي المتعادل، ولكن المزاجي داخلياً. أما "كتابية" الحوار - كما لو أنها صفة الشخصية الصعبة. لم يتمكن من إصلاح كل العيوب في السيناريو، ولكنه حقق الكثير.

أصبحت ذروة الدور والفيلم هي مشهد حيث لا وجود للعبارات الرنانة، ولا مع أي تلميح عن النصب التذكاري. جلس بيروغوف عند سرير الجندي الذي كاد أن يموت إثر العملية (إذ قام الغادرون الطبيون بإدخال "هواء سيء"). وقال الجندي بهدوء: "اعذروني رجاءً لأن قلبي توقف... ما بكم؟ هل أنتم تبكون؟" قال بيروغوف: "ماذا تقول، تاراسوف يا صديقي! إنها دمعة من البرد...". إن صورة وجه بيروغوف المقربة والدموع في عينيه - وتحفة تمثيلية، ومهارة تصويرية. كما فعل سكوروبوغاتوف، طبق مسكفين وسائل هزيلة. في اللقطة – وجه واحد. الخلفية رمادية، وإطار الشباك ملحوظ قليلاً.

على اليمين في العمق يرتجف ضوء الشموع. أضيء رأس بيروغوف بضوء خلفي ضعيف كما لو كان من ضوء الشموع، وضوء قوي من أسفل اليسار. إن جهاز الإضاءة الموضوع بدقة مطلقة لم يعطِ الإغاثة النحتية للوجه فقط، ولم يبرز بالظلال الخط الرفيع للشفاه والتجاعيد والخدين الغارقين قليلاً فحسب، ولكن بخلاف ما كان في اللقطات الأخرى، لمعات في الأعين الحكيمة ولمعة ضعيفة على الدمعة - إنها ليست بارقة، وبالكاد مرئية. إن بيروغوف الحزين والسعيد، خجل منها.

الفيلم مليء باللقطات المقربة لوجه بيروغوف: حاول كوزينتسف ومسكفين استخدام الحد الأعظم من قدرات سكوروبوغاتوف. جعل مسكفين من الضوء اليساري من الأسفل قليلاً، والذي عثر عليه أثناء التجارب السينمائية للفيلم، ضوءاً رئيسياً لبيروغوف، وأناره لملء وجهه تبعاً لدور ومهمة كل لقطة. ولكن محاولة للوصول إلى التعبير الأقصى، لم ينسَ مسكفين المشهد بأكمله، ولا الفيلم ككل. رواية فولك: "صوروا لقطة مقربة. إني أضع الميكروفون. نظر ثم قال: "لم وضعته بعيداً هكذا؟" اقترب من اللوحة واستمع: "ضعه أقرب، على حافة الإطار تماماً". أدركت أنه يريد أن يكون المونولوج يبدو وكأنه يفكر بصوت عال. وبدأنا نصور. تكلم سكوروبوغاتوف بهدوء، وكان التضخيم الصوتي عالياً وصوت الكاميرا مسموع قليلاً. قلت له، فاستمع على اللوحة مع ترك الكاميرا تعمل، فقال - تأجيل. "لقد صورنا في الواقع!" - "لا يهم، سنصور مرة أخرى". هذا هو موقفه تجاه الصوت". اسمحوا لي أن أشرح: كيلا يكون محرك الكاميرا مسموعاً، قام مسكفين، وبعدم لمس الميكروفون أو الممثل، بدفع الكاميرا إلى مكان أبعد، ووضع عدسة ذات طول بعد محرقي أكبر محدثاً بذلك تغيراً في الرسم البصري، في علاقة الممثل مع الخلفية. إذاً قام مسكفين بوعي، بجعل الصورة أقل جودة مما يحب ولو قليلاً من أجل الحفاظ على الصفة الحوارية الهامة من أجل الشكل (أنوه بالمناسبة أن مسكفين بعادته حمل الصوت على محمل الجد؛ وبالنسبة لموظفي ورشة الصوت لم يكن رأيه عن نوعية عمل المعدات أقل سلطة من رأي مهندسي الصوت أبداً).

ومع اهتمامه الكبير بصور بيروغوف المقربة، لم ينسَ مسكفين ما يتعلق بالشخصيات الأخرى. كما هو الحال دائماً بورتريهات رائعة "في إطار واحد". إقتربت اللقطات المقربة لطبيب المقاطعة (ن. ي. ميتشورين)، ولكبار الشخصيات والطلاب، وحتى اللقطة القصيرة للجذع في طريق سيفاستوبول من لقطات ومواصفات فيلم "بابل الجديدة" و"إيفان الرهيب". ولقطة تاراسوف في المستشفى ربما، ليست أقل شأنا من اللقطة المقربة لبيروغوف. وكان الفيلم يحتوي على مشهد من شخصيتين اثنتين، يعيد إلى الأذهان مشهد بيروغوف وتاراسوف. هذا هو آخر الفيلم – ناخيموف عند سرير بيروغوف. هناك الوقت مساءً، وهنا يوم مشمس، جو عام مختلف. فرق كبير خصوصاً في الخلفية: محايدة تقريباً، إنها لينة في المستشفى، وحادة ومنيرة في النهاية. تظهر جيداً على جدار أبيض مجسم مضاء من الجانب سمات عسكرية، ورموز عن البسالة. شيء مثير للدهشة، في هذا الجو "المتفائل" استطاع سكوروبوغاتوف وديكي أن يلعبا مشاركة في لمس كل منهما الآخر، ليس لشخصين عظيمين - جرّاح وقائد بحرية، بل لاثنين من كبار السن المتعبين والقريبين روحياً، وحتى في شخصيتيهما. إن الحل الإنساني، للإخراج والتمثيل والتصوير في المشهد قد خالف فكرة "النصب التذكاري" ووضع الطاقم في موقف صعب: فمع هذه النهاية لن يقبل هذا الفيلم على الأرجح. كان لا بد من فعل شيء ما، على الأقل في اللقطة المقربة لوجه بيروغوف.

ذكر المخرج الثاني شابيرو: "قال مسكفين: "استراحة لمدة ساعة" كان يعمل كل هذا الوقت مع عمال الإضاءة، وطرح حوالي عشرين جهاز إضاءة، وغطاها بقطع العواكس (من الممكن أن شابيرو الموسع بالغ بشكل واضح في عدد أجهزة الإضاءة – يا. ب.). كنا نصور لقطة مقربة. وعندما انتهت القطعة، بدل وجه بيروغوف بتمثال من البرونز، نزع العواكس واحداً تلو الآخر عن بعض أجهزة الإضاءة، ووضع منها على أخرى. أقول لكم – إنه شيء يجب أن يشاهد!. كان يقف مثل موصل في الوسط ليقود عمال الإضاءة:.. أظهر لواحد بالكوع، ولثان بالإصبع، وللثالث بالرأس. وكان مسبقاً قد أجرى تدريبات مع الجميع. وكل شيء تم!" إن مبدأ التحول بسيط:

ففي جميع اللقطات أضاء مسكفين سكوروبوغاتوف من على اليسار، وأما هنا فانتقل تدريجياً إلى الضوء الرئيسي على اليمين من الأسفل. جعل هذا من الوجه غريباً بعض الشيء، أو على وجه الدقة - غير عادي، لأنه أقل "حيوية". إن المبدأ بسيط، لكن تطبيقه احتاج دقة صائغ في وضع إضاءة ذات درجة تفاوت وإيقاع دقيقين جداً في كل لحظة.

قد يكون كل من كوزينتسف ومسكفين وعيا تماماً بأن هذا تنازل مباشر للرقابة. وعندما تتذكر الفيلم، لا تقف هذه اللقطة أمام عينيك، وإنما لقطة وجه بيروغوف عند سرير الجندي، وأيضاً المنظر الطبيعي الثاقب الروسي بشدة الذي يبدأ به الفيلم: سهل لا حدود له، مع طريق ترابي؛ عربة تتزلج ببطء؛ أفق منخفض للغاية وسماء صافية تزداد عتمة إلى أعلى. هنا نطاق واتساع الفضاء، والشوق، ونذير شؤم من شيء ما ثقيل. لقطتان من اللقطات الممتازة للفيلم. غير أن هل هذا كثير أم قليل؟ بالمقارنة مع فيلم "المعطف" و"بابل الجديدة" و"إيفان الرهيب" – فهذا قليل جداً. ولكن حتى من أجلهما فالفيلم يستحق المشاهدة. إذ أن عمل كل من كوزينتسف ومسكفين وسكوروبوغاتوف في ظل الظروف التي وضعوا فيها، كان جديراً. إن فيلم "بيروغوف" – فيلم ذو طبيعة تم إنشاؤها من المتضادات في عام ١٩٤٧. ربما تجدر رؤيته لهذا السبب كذلك أيضاً.



بورتريه على الحائط

دائماً أفكر بآيزنشتاين. إن قدره لمأساوي حقاً. كان يمكن أن يكتب عنه توماس مان

ألكساندر جلادكوف

لا توجد الآن كتب عن المصير المأساوي لآيزنشتاين - الفنان، أو ما كان من شأنها أن تكون ممتعة بشكل خاص - الإنسان (لم يدع جلادكو مانا هباءً). إن سيرة آيزنشتاين الذاتية حتى الآن مجرد اقتراب من الكشف عن حياته الداخلية بعد فبراير ١٩٤٦. لكن هذين العامين هما الأكثر تعقيداً من السنوات الست التي فيها تم عن كثب تشابك مصير مسكفين مع مصير آيزنشتاين. ولفهم ما هو مسكفين في هذين العامين، من الضروري أن نذكر على الأقل ما هو معروف عن آيزنشتاين.

في آذار ١٩٤٦، في المستشفى، قال مازحاً مع ب. أتكينسون الصحفي الأميركي: "إذاً هذا بالنسبة لي تكملة النهاية، وإنه شيء رائع. الآن يمكنني أن أفعل كل ما أريد". وأما لصديقه بروكوفييف فقد قال هكذا: "الحياة قد انتهت. لم يبق سوى إتمام النهاية". في المستشفى نفسه، أو بعدها على الفور، قرأ مذكرات أوليانوف عن سيروف، وبخط عريض ملحوظ خط في الهامش على الجمل التالية: "بطريق الصدفة أثناء وجوده، تحدث شخص ما عن نفسه، وقال:" أنا لست حياً في هذا العالم" بدأ سيروف بالتيقظ والانتباه، كما لو أنه سمع الشيء الذي هو الآن أهم شيء بنفسه، عما لا يخمنه من حوله من الآخرين".

بجميع الأحوال أراد أن يعود إلى "إيفان الرهيب". في تشرين الثاني، ومع تشيركاسوف، كتب رسالة إلى ستالين وطلب الإذن لمواصلة العمل. في

٢٤ فبراير ١٩٤٧، قبل ستالين حضورهما في ظل وجود جدانوف ومولوتوف. إن الشكوى الرئيسية عنده عن الفيلم كانت: "إيفان الرهيب كان قاسياً جداً. إظهار أنه كان قاسيا، هذا ممكن، ولكن نحن بحاجة إلى إظهار السبب في أنه يجب أن يكون قاسياً". في التسجيلات التي قام بها في الليل آيزنشتاين وتشيركاسوف بعد التحادث سلطا الضوء على كلمة "يجب أن يكون". إن لهجة التحديد تفسر لماذا كان ستالين بحاجة إلى أفلام ومسرحيات وروايات عن القيصر إيفان. ومع ذلك، كان هناك شكوى موجهة إليه، لأنه "حكم بالإعدام شخصاً ما ومن ثم تاب لفترة طويلة وصلى. إن الرب تدخل في هذه المسألة. كان عليه أن يكون أكثر حسماً".

طلب تشيركاسوف، الذي شارك بنشاط في المحادثة أكثر من آيزنشتاين، الإذن لتغيير الجزء الثاني، مشيراً إلى نجاح التعديلات بعد إنتاج فيلم "الأدميرال هاكيموف". لكن آيزنشتاين سأل: "ألن تكون هناك أي تعليمات خاصة؟" ها هو الجواب المسجل: "ت. جدانوف يقول إن آيزنشتاين إلتهى في الظلال، إنه يشتت انتباه المشاهد عن الحدث، ولحية الرهيب..." فمن السهل التصور أن القرار العالي لإعادة صياغة الفيلم بناءً على التعليقات، وهذا يعني تبرير القسوة وحمله بعيداً عن الظلال، لم يرض روحانية آيزنشتاين. ولأنه يبدو طلباً غير متوقع في قدره: "... سيكون من الجيد أن تتم إقامة هذه اللوحة السينمائية مع عدم السرعة" (وتسمع خلف هذه الكلمات ما قاله نصر دينوف – إما أن يموت الأمير، أو أن الحمار يموت، أو أموت أنا). حصلوا على موافقة استرحامية: "لا تستعجلوا أبداً... إذا كنت في حاجة إلى سنة ونصف أو سنتين، أو حتى ثلاث سنوات...". وكان ستالين على يقين من خلوده. لم يتبق لآيزنشتاين في مخزن الحياة سوى عام واحد ...

علم مسكفين تفاصيل المحادثة من تشيركاسوف عندما عاد إلى لينينغراد في ٢٧ فبراير. لقد أدرك أن آيزنشتاين احتقن بالتناقضات: الرغبة العارمة بإكمال الفيلم، ولكن لا يمكن القيام بهذا إلا على حساب إيجاد حل وسط مع الأفكار. في ١٤ أبريل تكلم آيزنشتاين عبر المحيط على الهاتف مع أحد الطلاب والأصدقاء جاي ليدا (نظّم النقاش بمناسبة العرض الأول للجزء الأول

في الولايات المتحدة)؛ تذكر ليدا: "وعندما سألت عن الجزء الثاني، قام بطريقة غير رسمية إيقاف سؤالي، وغير الموضوع". في ٦ يوليو رسالة إلى مسكفين: "أنا أجلس في كراتوفو، وأموت من الحرارة ومن المؤسف أنني لا أراك هنا. ألملم القوى من أجل التحسن القلبي ولا يمكنني أن أنتظر إلى حين استئناف المسار العام المتشابك بيننا" وكانت الرسالة تحتوي على إضافة نهائية: "أرفق عينة من الأشواك (مقتطعة من تاجي)"؛ أرفق في الظرف غصينَ وردة جافاً مع أشواكه، وكتب على الظرف: "إلى اندريه نكولايفيتش مسكفين. الرجاء الفتح بعناية فائقة". بتجهزه إلى طريق مشتركة مع مسكفين، عالج آيزنشتاين فكرة فيلم ملون "موسكو ٨٠٠". ذكَّر عن مسكفين وهو منخرط في المشاكل النظرية للون. في نهاية ١٩٤٦ تم إصدار مدونات في موضوع "اللون واللا وعي" تتعلق مباشرة بمسكفين، في مارس ١٩٤٧ ألقى محاضرة حول اللون والموسيقى في فيلم "إيفان الرهيب"، في ليلته الأخيرة كان يعمل على مقالة عن اللون، والمقطع الأخير المكتوب في عقبها: "ولذلك، فإنني سوف أضع بإيجاز العملية التي من خلالها، على وجه الخصوص، بني المشهد الملون في اللوحة السينمائية "إيفان الرهيب""...

توجد عند بوراتينسكي السطور التالية: "روح المطرب متناغمة الكيان، متحررة من كل متاعبه..." لم يكن "ينسكب" السماح والتحرر من المتاعب في الفيلم عند آيزنشتاين. في سبتمبر عام ١٩٤٧ سُجل: "... التدمير الذاتي من خلال الإبن المحتضر (إسحق) – من ستيبان في فيلم "مرج بيجين" حتى فلاديمير آندرييفيتش في فيلم "إيفان الرهيب"- كلتا اللوحتين مأساوية من حيث المصير على حد سواء. في ٢٣ يناير ١٩٤٨ كان قد أتم الخمسين من عمره. في ٢٨ وصلت برقية من مسكفين: "لسوء الحظ إني لم أستطع أن أتذكر نقطة بحنان أهنئ بمناسبة ماضية سيرجي الثالث والعشرين". من المعروف جداً لآيزنشتاين التزام مسكفين بالمواعيد في مثل هذه الأمور، مع خرافاته، كان من الممكن أن يعتبر "أهنئ بمناسبة ماضية" كنذير شؤم. في أواخر شهر يناير، قال ر. ن. يورينيف لآيزنشتاين كيف أن طلاب التصوير في فغيك كادوا يتقاتلون عندما كانوا يقرون من سيذهب إلى الممارسة العملية مع مسكفين – في إعادة

التصوير لفيلم "إيفان الرهيب". كان رد فعل آيزنشتاين: "إعادة ماذا؟ هل أنتم لا تفهمون أنني سوف أموت في اللقطة المعادة الأولى؟ إني لا أستطيع أن أفكر حتى بفيلم "إيفان الرهيب" من دون ألم في القلب!". في مطلع شهر شباط، وصل إلى لينينغراد س. ي. روستوتسكي، طالب كوزينتسف وآيزنشتاين، أوصل إلى مسكفين تحيات المعلمين. في النهاية... في ليلة العاشر - الحادي عشر من فبراير – أزمة قلبية جديدة، مات آيزنشتاين.

علم مسكفين فوراً بهذا عن طريق كوزينتسف الذي إتصل به تيسيه. في صباح يوم ١٢ كان في موسكو. وقف طويلاً في الشقة على بوتيليخ "Потылих" عند الأريكة الواسعة التي استلقى عليها كما لو أن آيزنشتاين نائم. طلب من أتاشيفا أن تعطيه قبعته الفرو القديمة للذكرى (هناك أسطورة بأنه كان قد سرقها؛ يبدو هذا أكثر رومانسية، لكن الأمر كان على خلاف ذلك). في ١٣ فبراير في الساعة ١٣ - جنازة مدنية. "لأول مرة - تذكر روستوتسكي - أرى فيها مسكفين لم يتمكن من إخفاء مشاعره، وصدمته... لقد وقف بمعزل عن الآخرين، جانباً من الحداد الرسمي، بسبب الدموع والحزن... عاش في عيونه المخبأة وراء النظارات السميكة شيء من الإستياء شبه الطفولي بسبب الطيش المخيف الذي تجلى في هذا الموت".

إن ١٤- عيد ميلاد مسكفين. في المساء، جاء إلى أتاشيفا في شارع غوغول، وعندما لم يجدها، كتب مذكرة:

بيرا الغالية

شكراً على كل شيء

بالنسبة إليَّ، فإن كل شيء قد انتهى البارحة

هذا أمر مخيف جداً

سأحاول أن أسافر الآن

إذا لم أستطع، حينها فسوف آتي غداً بعد الثانية عشرة

لقد كان متحفظاً للغاية في التعبير عن المشاعر، والمذكرة دليل على صدمته. إنه خسر الصديق الذي يعرف قيمته هو أكثر من أي شخص آخر...

في آذار، طلبت منه أتاشيفا أن يكتب بانطباع طازج عن آيزنشتاين، عن العمل معه. وقال مجيباً: "إني لا أفكر بكتابة المقالات – أليس كل ما سيكتب، لن يكون أحد مضطراً، بالمعنى الدقيق للكلمة، لقراءته وكتابة أي شيء آخر ليس له معنى، فضلاً عن أني لا أعرف كيف".

قال آ. م. بولهاكوف إن التواصل الروحي مع الشخص المقرب بعد وفاته لا يتوقف، وبالمقابل يمكن أن يتفاقم. إن التواصل الروحي لمسكفين مع آيزنشتاين لم ينقطع، الآن ظهرت مساحة جديدة للمقارنة. في يوم الذكرى السنوية الخامسة لوفاة آيزنشتاين، كتب إلى أتاشيفا: "... جلست في المنزل في مزاج كئيب بحق. كم هو مقرف ومؤلم مقارنة الموجودين به...". لقد قام مسكفين بكل ما بوسعه لذكرى آيزنشتاين. لقد صرف في عام ١٩٥٥ حتى آخر روبل كان قد حصل عليه من تصوير فيلم "أوفد"، وأوصى بلوحة من البرونز المسبوك مع اسم آيزنشتاين وتواريخ حياته ووضعها على النصب التذكاري المؤقت. في وقت لاحق، عندما لم يصبح مسكفين بين الأحياء، وُضع على القبر لوحة جديدة، نصب تذكاري من الرخام. وقد جمع النصب القديم واللوحة البرونزية في لوح من الرخام كعربون صداقة لاثنين من الفنانين الكبار.

في فبراير من عام ١٩٤٨، وبعد عودته من موسكو، طبع بنفسه صورة كبيرة لوجه آيزنشتاين وعلقها فوق الأريكة التي كان ينام عليها. وكانت هذه اللوحة الوحيدة على جدران غرفته...

عـام ١٩٥١

إن مفهوم "الأوقات الغبية" حقيقي. لا تتكرر الأوقات الغبية في مضمونها التاريخي الحرفي، وإنما في الاستمرار الذي معه تظهر المشكلة مراراً وتكراراً

- كيف يمكن التعايش معها بنجاح، هل هناك مثل هذه الفرصة ...

إينا سولوفيفا

بدأ النصف الثاني من القرن العشرين. العالم مليئ بالاضطرابات: حرب في كوريا، السباق النووي، تطور سريع للقنبلة الهيدروجينية. فهم مسكفين أفضل من الكثيرين قوة الأسلحة النووية، ولكن حينها، في ١٩٥١، مثل غيره من الحساسين تجاه حياة الناس، فقد أقلقه شيء آخر – حقيقة "الأوقات الغبية".

في البلاد، التي لم تعمر بعد ما دمرته الحرب، بدأ بمساعدة العمل القسري للسجناء "تحول الطبيعة الكبير"، ما يكلف الأحفاد غالياً. جُلبت واجهة أبهى للإمبراطورية الجديدة. رمزت مباني موسكو الشاهقة في أسلوب الإمبراطورية الستالينية لقوة الدولة، ولكن مشكلة التوزيع السكني للمستوطنات المجتمعية المكتظة قد حلت بشكل سيء. عانت لينينغراد التي يكرهها ستالين أقل من ضغط الضخامة المرموقة، لكن في المقابل بقيت لصالح البلدة التي تعلق بها مسكفين بغيرة على وجه الخصوص. لم يعجبه أبداً التصميم الجديد في محطة قطار ساحة بوشكين، الذي بني في إختيار مسترخص للإمبراطورية الجديدة، كان بناء المحطة بذاته يبدو أفضل، ولكنه لم يفي بروح القوة الملكية "تسارسكويه سيلو". ومع ذلك، منح مؤسسيها جائزة ستالين، وفي مارس ١٩٥١ هنأ مسكفين واحداً منهم – ليفينسون.

في ١٤ فبراير أتم مسكفين سنواته الخمسين. كان لا يزال عاطلاً كما مر عليه كل العام تقريباً - وصلت فكرة تحسين نوعية الأفلام على حساب الحد من الكم إلى ذروتها في هذه السنة (تسعة أفلام في البلد بأكمله). في ١٤ فبراير أجري عرض في أفضل صالات السينما في لينينغراد للفيلم الكوميدي الأمريكي "الفرسان الثلاثة" وأعيد لأكثر من مرة، وكذلك في صالة "الشرارة" الصغيرة في شارع سوفوروفسكي – "طرف فيبورغ". إن عيد الميلاد هو احتفال مهم خاص، يفرض إعادة الذكريات، يمكن الافتراض أن مسكفين قد تذكر ١٤ فبراير من عام ١٩٣٨، اليوم الأول من تصوير فيلم "طرف فيبورغ"، أو إلقاء القبض على شبيس. تكررت الأوقات الغبية، وسادت "موجة جديدة"، وعلى الرغم من أن مسكفين بعد الحرب غدا نادراً ما يزور "بيت فريدريك و راشيل"، إلا أنه كان يعرف أن فريدريك إدواردوفيتش، الذي "عبَر" بأعجوبة عام ١٩٣٧، لم يهرب من مصيره هذه المرة. جاء الأمر السيء إلى منزل عائلة كوزنيتسف: ألقي القبض مرة أخرى على أولغا إيفانوفنا أم فالانتينا جورجيفنا التي عادت مؤخراً من المعسكر ؛ لقد عرفها مسكفين جيداً.

التف "التقشف الفيلمي" بجانب آخر: أصبحت "موس فيلم" و"لين فيلم" تنتجان أفلاماً وثائقية. سافر مسكفين في أواخر شهر أغسطس إلى بتروزافودسك لإتمام تصوير فيلم آ. جي. إيفانوف عن "الجمهورية الاشتراكية السوفييتية الكريلية الفنلندية" – فالمصورون الذين عملوا على ذلك الفيلم تفرقوا لتصوير أفلام أخرى. لم تجرِ الأمور فوراً كما يجب، ففي أول يوم من التصوير لم تناسب الكاميرا، فهي ثقيلة ومعقدة. تضايق مسكفين، وفكك الكاميرا بنفسه: عثر على العطل ثم جمعها مرة أخرى، وأكملوا التصوير بنجاح. آلمه قلبه. وبحلول المساء أصبح وضعه سيئاً للغاية، فأرسلوا به إلى لينينغراد. صعد إلى طابقه الخامس - لا يوجد مصعد - واستلقى. استدعى الطبيب، فكان التشخيص - نوبة قلبية.

ثم إنه رقد في المنزل (كان الاعتقاد السائد ذلك الحين أن المرضى الذين يعانون من عضلة القلب غير مسموح نقلهم). كتب في ٩ سبتمبر

لزوجته، التي كانت تصور فيلماً نوعياً في داغستان: "الآن، نحن نسكن في دور السيد الجزائري. جميل. والكل يلبون مزاجي (الذي لم يتكون بعد) وكما يقولون، أصابتني قشعريرة بسيطة". في ١٤ أكتوبر أخبر أتاشيفا: "... أحذو حذو الأسياد، وأنا أقع في حالة اللافعل اللطيفة (تماماً - دولتشي فار نيانتي {أي كسل بالإيطالية})... الأعمال قليلة: الاستلقاء والتمدد، وزيادة الوزن.... أرجو أن تتقبلوا أحر التحيات من جميع بقايا قلبي الممزق". إنه يتظاهر بكونه مسروراً من عدم القيام بأي شيء، إنه يمزح، لكن في حقيقة الأمر كان في أكثر حالة خطيرة فيزيائية ومعنوية. اقتداءً بمثال آيزنشتاين، فكر لا إرادياً في أن "الرجل" توفي نتيجة أزمة قلبية في عامه الخمسين.

عندما عاد مسكفين من الجنازة في فبراير ١٩٤٨ من موسكو شارك في التحضير لفيلم "ألكسندر بوبوف"؛ وضعه تراوبيرغ مع تيموشينكو. عرف مسكفين أن فكرة "النصب التذكاري" هنا تكمن في الأساس وليس من المرجح الحصول على اقتراب من مستوى "بيروغوف"، لكنه لم يشعر بالحق في رفض اقتراح تراوبيرغ. بدأ تصوير الفيلم في نوفمبر تشرين الثاني. كتب مسكفين لأتاشيفا: "المتعة غير موجودة، والنتائج كذلك". في ٢٨ يناير ١٩٤٩ نشرت "الحقيقة" مقالاً عن مجموعة "السياسيين العالميين (космополитов)" بين النقاد المسرحيين. سرعان ما أعلن عنهم في الأدب. في السينما، كان قد أعلن عن تراوبيرغ أنه الملهم والمنظم لفرقة "السينمائيين السياسيين العالميين (кинокосмополитов)". أعطي فيلم "ألكسندر بوبوف" إلى مخرج آخر، وخرج مسكفين من الفيلم. في مايو طرد تراوبيرغ، وأصبح من دون وظيفة. كان مسكفين واحداً من القلائل الذين ساعدوه في ذلك الوقت. فمشكلة العيش الطبيعي حينها كانت حقيقية، ولم يكن الجميع أبداً في ذروة الكرامة الإنسانية. أنا لا أريد أن أذكر أسماء، فهي من السهل العثور عليها في صحف العام ١٩٤٩. دُمر كتاب بارزون، ومخرجون "سياسيون عالميون بعيدون عنهم" لعدة أسباب: فمنهم من آمن في "المؤامرة"، ومنهم من لم يعتقد بها، ولكنه أيضاً "تأقلم"، إما أنه خاف ببساطة على نفسه، أو أنه غير قادر على مقاومة الضغط.

ضغط مديرو "الشركات" من الوزارة والاستوديوهات على مسكفين. لم يتحدث (ولم يتحرشوا به علماً بصمته)، ولكن لم يستطع الانسحاب من مجموعة مقالات الذكرى الثلاثين للسينما السوفييتية. كان معروفاً إتجاه المجموعة سلفاً، كيف لا وأفضل فيلم سوفييتي فيها سيذكر أنه فيلم "القسم" للمخرج تشياوريل. غدت مادة مسكفين ذات الصفحة والنصف أقصر واحدة في الكتاب السميك. في الجزء الأول منها – تحدث عن وصوله إلى السينما من خلال التقنية، وفي جزئها الثاني طور وضع مقالات العقد الثاني (وهو هنا كان ثابتاً)، وانتهت مع الشعور الدقيق "لنوعية" المجموعة: "إن فن المصور في أنه يكون مروجاً لواقعنا، واقع المجتمع الحر الأول في العالم، إخضاع التقنيات ومزاجه الإبداعي للمهمة الوحيدة في النضال من أجل عالم جديد، ومن أجل الإنسان الجديد. هكذا صورت الثلاثية عن مكسيم، وهكذا صُور كل من فيلم "بيروغوف"، و"إيفان الرهيب"، هكذا سوف يتم تصوير فيلم "بيلينسكي"".

حفظت مبيضة نص مسكفين مع تاريخ "١٩٤٩/٩/٢٩". أعطى محررو المجموعة إسماً للمقالة فقط ("كن مروجاً للواقع السوفييتي،" بدلا من "واقعنا")، وأضافوا إلى "إيفان الرهيب" "الجزء الأول" الذي لم يكن في المبيضة عند مسكفين، وكيلا تتم قراءة الصفحة التالية، حذفوا فقرة مهمة: "فهم وتفسير، العثور على نسبة اللازم والكافي، اختيار الموجود والمطلوب في الضروري، تحقيق التناغم بين جميع عناصر العمل في وحدة متكاملة وكاملة، وحفظ ما هو شخصي وفردي – وفي هذا فن المصور السينمائي".

"هكذا سوف يتم تصوير فيلم "بيلينسكي "" - تعجب خطابي؛ كان يعرف مسكفين أن تصوير "بيلينسكي" مثل الثلاثية أو "إيفان الرهيب" هو من المستحيل. تكرر ما حصل في فيلم "بيروغوف" في أسوأ أحوال: لقد تقبَّل نص كوزينتسف وجيرمان، المثير للاهتمام من حيث الفكرة، بعد التعديلات التي لا نهاية لها مظهراً يرثى له. نعم، حتى إنهم اضطروا إلى دمجه مع آخر "صحيح". لم يترك الاحتمال الأخير أي أمل تقريباً. ثم ظهر هناك فشل آخر في الممثل: كان س. ي. كوريلوف جيداً أثناء التجارب قبل الفيلم، ولكن

التصوير الأول حدد أن الدور غير مناسب، والممثل لا يمكنه إلقاء الخطاب، أو "اقتباسات" حتى مظهر من مظاهر الحياة. ولكن اللجنة الفنية العظيمة قد وافقت عليه، ولا يمكن الاستعاضة...

تم التصوير بصعوبة، ولم يكن هنالك حماس، ولا رفع معنويات، لإنقاذ طاقم كوزينتسف في العديد من المواقف الصعبة. "أنا أقف عند الخياط مع صداع لا ينتهي أبداً. شيء ما يضغط على الدماغ والعينين، على طبلة الأذن، أنا لا أعرف أي شيء ولا أستطيع أن أفعل أي شيء. يجب علي الآن أن أصور لقطة. أين أوقف الممثل، كيف عليه النطق بهذه الكلمات؟ ينظر إلي مسكفين نظرة ثقيلة: إنه مثلي لا يستطيع فعل شيء". هذه كلمات كوزينتسف - غلو فني (لم تذهب إحترافيته هو و مسكفين إلى أي مكان طبعاً)، ولكنها تعبير عن أجواء التصوير.

عندما لا يكون هناك مهمات فنية جادة، تشغل الحرفة حيزاً كبيراً. أثناء تصوير فيلم "بيلينسكي" اختبر مسكفين بحماس طريقته على تحديد مدى الحساسية الفعلية للشريط السينمائي (فالاختبارات المعملية أعطت أرقاماً تقريبية). مع الحماسة الأقل كان يعمل في الأعمال الرئيسية. من الرسائل: "التصوير يسير بشكل سيئ وبمتعة منخفضة..."، "بعد أيام سنذهب إلى المرج ... علاقتي بالتصوير كما لو أنه سخرة..." "... وأعتقد في نهاية سبتمبر (من عام ١٩٥٠ – يا. ب.) أن أظهر في العاصمة مع متوسط التأليف... ". في هذا الصدد، شغلت "الحرفة" الواجهة بشكل متزايد. كانت اللقطات، وكما لو أنها رغم أنف شخص ما، "امتصت" إلى مرحلة النضج الكامل، ظهرت جمالية لم يتصف بها مسكفين، مثل الغيم الذي صور حسب مبدأ "اجعلوني جميلاً". ولكن بدا هذا للإدارة قليلاً - كانت المناظر الطبيعية التي صورت تحت المرج "شمالية" وفي ٢٠ أغسطس كتب مسكفين رسالة إلى دومبروفسكي: "هلا تجدون إمكانية للتعطل قليلاً وتصوير مناظر طبيعية جميلة لضواحي موسكو من أجل لوحتنا السينمائية". لقد طلبوها أن تكون روسية واسعة (مألوفة ربما) وجميلة، مع سماء جميلة (حتمياً) . لم يكن لدى دومبروفسكي الوقت لفعل أي شيء، إذ أن الإدارة قد استعجلت لتمرير الفيلم...

في أواخر سبتمبر، شاهدت اللجنة الفنية العليا الفيلم بدون حماس، لم تقبله، وأمرت تقديم بيلينسكي بمنبرية أكثر، وإدراج مجسمات متحركة بغزارة أكبر في المشاهد. إن الضحية أصبحت تلك المقاطع الناجحة، فلنقل، المشهد الذي فيه غنت الممثلة أغنية رومانسية؛ من رآها قال أن لقطات ليلي جريتسينكو كانت من بين أفضل اللقطات النسائية لمسكفين. استغرقت إعادة صياغة النص ستة أشهر أخرى. استأنف العمل في أغسطس عام ١٩٥١ فقط. كتب كوزينتسف السيناريو الإخراجي للمشاهد الجديدة، كما أرسلوا مسكفين في هذا الوقت إلى بتروزافودسك...

الآن كان يستلقي، محمياً من الحركات الحادة والتوتر، غضب بسبب تعيين سيرغي إيفانوف، الذي لم يرق له لا كمصور ولا كشخص، بمهمة إتمام التصوير. وسرعان ما أصبح واضحاً كم أنه ليس من السهل الوقوع ولو حتى في نمط ليس بالأفضل من عمل مسكفين. لقد دعي بناءً على نصيحته من موسكو السيد البارع - ماجيدسون. في يوم ما وقف ضد مسكفين، لكنهما لم يتشاجرا، وأصبحا صديقين، وهو إن وافق على التصوير، فلأن أحد الأصدقاء طلب منه ذلك. وبعد مشاهدة الفيلم بحذر، استنسخ ماجيدسون بشكل قريب جداً من "خط يد" مسكفين، ويكاد يكون من المستحيل التمييز بين ما صوره بنفسه وبين ما قد صور مسكفينياً. إلا أن النسخة الجديدة من الفيلم، الذي لم يكن مناسباً، لم يسمح بولشاكوف بعرضها على ستالين، وبالتالي، لم تعرض على الشاشة. تم ذلك في يونيو ١٩٥٣ فقط . لم يجلب فيلم "بيلينسكي" المجد لمنتجيه.

فيلمان ملونان

ولا يمكن العيش بدون مهنة... يجب رفع العمل، إن لم يكن إلى الحماس، فعلى الأقل إلى المهنية، وإلا فإنه سيتم سحقه باللامبالاة.

ليديا جينزبورغ

"فيلم "فجر فوق نيمان" يحكي عن حياة وعمل فلاح ليتواني، وعن صراعه مع وكلاء التطويرات الأجنبية لحياة جديدة وسعيدة في المزارع الجماعية" – هذا مقطع من إعلانات عام ١٩٥٣ يعطي فكرة عن النص. ولكي نتخيل النمط وأود أن أقول إن آ. م. فاينتسيمير مخرج محترف ، وليس أكثر من ذلك، حاول الجمع بين نمط إنتاج فيلم "فارس النجمة الذهبية" مع الإحتفالية "كوبان القوزاقية" العالية والتغذية "المترفة" للحاشية الكاثوليكية "مؤامرة المحكومين". إلا أنه لم يكن لديه "علم نفس" رايزمان (لقد كسر حتى في "فارس النجمة الذهبية")، ولا مزاج بيريف، ولا نطاق كالاتوزوف. "يظهر الفيلم أننا وظفنا في اللقطات ممثلين سينمائيين رائعين، وأن لدينا المصورين السينمائيين الذين يمكن أن يسموا كفناني مجال عملهم. ولكن كي تعطي هذه القوى والمواهب كل ما في وسعها، على الكتاب والمخرجين لدينا أن يبرزوا في تصاميمهم شجاعة حقيقية واتساعاً" (من إستعراض في. د. دودينتسيف).

عرف مسكفين أن في تصور للفيلم لم يكن لا شجاعة ولا اتساعاً. وكان مبنياً على التشكك. ولا يمكن أن يكون الأمر خلاف ذلك، إذا كان عليه تصوير جابر يس الكهل في المشهد الأخير من حفل الزفاف وهو يتحدث عن "قوة الناس العاديين الكبيرة" في حين "الناس العاديون" كانوا على الرف. لكن في سنوات الأفلام القليلة، كان لا بد من إطعام العائلة (كوشيفيروف الذي

اشتهر بفيلم "سندريلا"، عمل مخرجاً ثانياً، كما أن مسكفين لم يتمكن من دفع ثمن تذكرة سفر من أجل العلاج، ما اضطره لطلب المساعدة من الوزارة). أراد أن يرى مرة أخرى فيلنيوس، الذي يتذكره منذ طفولته، وأن يزور ليتوانيا – لقد كان فضولياً للأماكن والناس الجدد. يكمن الدافع الرئيسي في الحل نفسه - اللون. بعد مارس ١٩٥٢، وبعد دار رعاية الصحة كان قادراً على العمل، لم يكن من بين الأفلام الملونة التي بدأت للتو سوى فيلم "فجر فوق نيمان".

في "لين فيلم" كان م. س. ماجيد و ل. يي. سوكولسكي قد صورا الفيلم الملون "موسورجسكي" للمخرج جي. ل. روشاليا، وسيرغي إيفانوف - "الضوء في الإحداثيات" للمخرج جي. م. رابابورت. قال مسكفين عن فيلم "موسورجسكي": "لقد استخدمت جميع بنود التعليمات التكنولوجية على الشريط السينمائي الملون، إلا أن ماجيد وسوكولسكي وقعا في أسر هذه البنود. لم يسعيا إلى ما هو أكثر، كما ولم يحصلا عليه". كانت النتائج عند إيفانوف في اللون أكثر سوءاً. في استوديوهات أخرى - نفس المستوى، وإن كانت هناك نتائج مثيرة للإهتمام عند أوروسيفسكي في فيلم "فارس النجمة الذهبية"، وعند ماجيدسون في فيلم "مؤامرة المحكومين". كتب الفنانان م. آ. بوغدانوف وجي. آ. مياسنيكوف في مارس عام ١٩٥١ أن المصورين غالباً ما يستخدمون اللون خطأً، أما حل غولوفنيا اللوني في فيلم "جوكوفسكي" فقد تعرض لهزيمة كاملة. لم يكونوا على حق في كل الأمور، ولكن بالطبع كان هنالك مصدر للقلق. وأضافوا إلى المشاكل الفنية أخرى تقنية: الشريط السينمائي السوفييتي ينقل اللون الأخضر بشكل سيئ.

كان مسكفين يرغب بتصوير اللون في فيلم – حسب آيزنشتاين، ولكن لم يكن بالإمكان الحديث عن هذا على الإطلاق، لأنه لم يوجد درامي باللون، ولا مخرج ذو اتجاه لوني. لقد وضع هدفاً آخر هو: تصوير فيلم ذي تقديم جيد للون. وفي أثناء تصوير العينة السينمائية للفيلم، وخلافاً للتعليمات، أخذ أجهزة إضاءة ذات مصابيح ناكالية ووضع مرشحاً (فيلتر) لونياً أزرق على الكاميرا. في الطبيعة، جرب مع الإنارة ، والحواجب والمنقيات اللونية. وقد أجريت

التجارب حسب مبادئ صارمة، ومع قياسات دقيقة. ورافق ذلك دراسات نظرية وتحليل الصورة الملتقطة من قبل مصورين آخرين. وكفنان، فقد تفهم أن: الحقيقة الفيزيائية ليست هي المطلوبة، بل إنها الحقيقة النفسية للألوان على شاشة عن لون هذا الموضوع المصور؛ لقد إقترب من اللون مثلما اقترب من الضوء في فيلم الأبيض والأسود. أما كعالم فكان يعلم أنه: لا يجب حل مشكلة اللون الأخضر كحالة خاصة، ولكن مشكلة صناعة اللون عامة، ولذا، أخذ على عاتقه الحالة الصعبة للغاية بالنسبة لأفلام تلك الفترة – تصوير شخص على خلفية من المرج والسماء. إن الصياغة الصحيحة للمشكلة - طريق إلى حل بسيط. اقترح مسكفين مجرد إضافة القليل من اللون الأزرق على الماكياج، ولاحقاً أثناء طبع الفيلم الموجب إزالة زرقة الوجه، وإزالة ازرقاق السماء المفرط واللون الأزرق الزائد على المرج الأخضر، أي "زيادة اصفراره"، أي جعله طبيعياً. إن الطريقة مبدئياً مقبولة، ولكنها تحمل في طياتها معرفة ممتازة بأحدث الأعمال في علم اللون، وعلى وجه الخصوص، بالعمل اللوني في الطباعة، وجميع العمليات الدقيقة للتصوير الفوتوغرافي.

إن تقرير مسكفين حول تطوير مبدأ تحسين تقديم لون الوجه على خلفية من المرج والسماء شغل عشر صفحات. قال لي في. جي. بيل في عام ١٩٧٧ إنها تساوي أطروحات علمية لفتت نظره في ١٩٥٣، وتلفت الآن إلى حل رائع لهذه المشكلة بوضوح العرض الذي تضمن ما هو ضروري وكافٍ فقط: "لو أن مسكفين عمل في العلوم وحدها، لكان لدينا عالم كبير آخر". تذكرت عبارة غوردانوف: "لو لم يتم طرد اندريه من وسائل المواصلات، لكان الآن أكاديمياً في مهنة خطوط السكة الحديدية". ابتسم فلاديمير جورجيفيتش: "من الجيد أنه طرد، وإلا لكنا فقدنا مصوراً سينمائياً عظيماً".

صور مسكفين فيلم "فجر فوق نيمان" في بيئة ليست ملهمة للبحث الفني (من رسالة إلى زوجته، العاملة مع إرملير: "كيف يمضي التصوير؟ ومن الواضح حسب عدم الكفاءة يمكن أن نعطي علامة مئة للعوائق"؛ حسب الرسائل يبدو أنه كان يهتم فقط "بقطرميز" مربى الفراولة، ما "وعدنا به شخصياً" ي. ل. شوارتز). لقد حل المشكلة التقنية بنجاح. وفي اللجنة الفنية

قال: "على الرغم مما يقال حقيقة أن لدينا شريطاً سينمائياً ملوناً، فإننا لا نملكه تماماً. أنا مسرور جداً أنني إلى امتلكته إلى حد ما... إنها ليست عملاً فردياً جانبياً، أعتقد أن على اللجنة الفنية بغض النظر عن النتائج، أن تكون مهتمة بالناس التي تقف وراء هذه النتائج. في الوقت المناسب أشير إلى أن عدداً من اللقطات التي تم تصويرها من قبل شوروكوفي كانت فردية الصنع... وبالإضافة إلى ذلك، من أصل إثنين من الزملاء الشباب الذين كانوا قد علّقوا بي (عملوا معي)، واحد عمل بشكل جيد جداً - المساعد جريتسيوس".

كان طالب فجيك يونس جريسيوس محظوظاً أن جاء في ١٩٥٢ إلى وطنه فيلنيوس للممارسة العملية عندما بدأوا بتصوير الطبيعة. بعد مرور ربع قرن كتب يقول: "لي شخصياً، اندريه نكولايفيتش كفنان وكإنسان (وربما، يجب إعادة ترتيب هذه المفاهيم فيما بينها) قد أعطى الكثير، إذا لم نقل كل شيء". وبالنسبة لمسكفين أيضاً فاللقاء مع شاب مثقف ليتواني كان مثيراً للاهتمام كما كان اللقاء مع الفلاحين من الحشود المصورة، وكذلك مع الممثلين. من هؤلاء حدد على الفور آ. يودكايتا التي لعبت دوراً رئيسياً نسائياً، و يو. ميلتينيس الذي صادقه. عندما كان ميلتينيس يذهب إلى لينينغراد، كان يزور مسكفين. تحدثت كاشيفيروفا: "إنه كان يتحدث اللغة الروسية بصعوبة، ولكن مع ذلك كان يتفاهم مع مسكفين بشكل جيد للغاية". وكان مستشاره – الكاهن ب. ب. كوتشينسكي. إن بال باليتش، كما سماه الأصدقاء الروس، كاهن، عالم لاهوت، باحث خبير في اللغات القديمة، دافئ ولطيف، لم يكن يشبه الكهنة - وكلاء الفاتيكان، وما عملوه في الفيلم. لقد إجتمع معه مسكفين في كل سفرة إلى فيلنيوس، وفي الأعياد كتب رسائل قصيرة: "أرجو مانو برانغوسيس [عزيزي] كوتشينسكاس، أن تقبل التهاني بعيد الميلاد المقبل ورأس السنة الجديدة" (وتجدر الإشارة إلى أنه بالنسبة لأواخر الخمسينيات، أدى خروشوف هجوماً جديداً على الكنيسة، وكانت التهاني في عيد الميلاد وعيد الفصح ظاهرة غير مقبولة أبداً).

غريب أن كل مدينة هي ممتعة، ويمكن محبتها بصدق ما إن تحب سكانها. ولد حب مسكفين لمدينة فيلنيوس من التعارف والصداقة مع ميلتينيسون

و كوتشينسكاس و جريسيوس. لكن المدينة نفسها التي نمت على تصالب الثقافات الليتوانية، والبولندية، والأوروبية والروسية استطاعت جذب مسكفين بأصالتها وخاصة نصب الباروك، التي من بينها كنيسة القديس بطرس والقديس بولس - واحدة من قمم "النمط العريق" الباروكي في القرن السابع عشر. حماس، تمرد، كانت تناقضات باروك وثيقة بمسكفين مثلما كانت بآيزنشتاين، وسيروف، الذي كان مولعاً جداً بالتينتوريتو. أثرت أشكال باروك فيلنيوس في مشاهد فيلم "فجر فوق نيمان" الكنسية والفاتيكانية – إذ كانت من بين الأقوى بصرياً.

أثناء تصوير الفيلم، إنشغل مسكفين كثيراُ بالتقنية، ولكنه حاول حل مشاكل فنية خاصة. كم هي جيدة اللقطات المقربة، كم هو قوي تصوير المشهد في الكنيسة الذي لعبه ميلتينيس بشكل جيد للغاية حين زحف على ركبتيه إلى المذبح، ومزاج المناظر الطبيعية الليتواني يتواجد في المشاهد الخارجية. وأخيراً، لقطة لرجل يصعد بسرعة إلى التلة. وضعت قمة التلة بانخفاض وتناظر وكانت ترى كصورة ظلية على خلفية سماء ما قبل الليل، الغيوم السوداء تحوم عالياً، وجسم صغير يركض تماماً على الحافة ليقابل حالة من الفوضى الكونية تقريبا. "المخططات مخططات عادية... هذا ما تعني سيزان لوحاته: إنه ينظر إليها باعتبارها ممارسة تمرينية لازمة للعمل الذي يحلم به في المستقبل" - يمكن أن تعزى كلمات آ. بيريوشو هذه إلى العديد من لقطات فيلم "فجر فوق نيمان". كم هو جيد عندما يكون لديك الفرصة للقيام بالمخططات، ولكن كان مسكفين يحلم بعمل جدي.

كان يمكن أن يكون هو فيلم "القلب الكبير". كتب النص كوزينتسف مع إرينبورغ إقتباساً من روايته "الموجة التاسعة". حدث - في الولايات المتحدة وكوريا وباريس وموسكو، كان يجب التصوير في الداخل. كان هذا صعباً، وبالتالي أكثر جاذبية لمسكفين. صنع إينيس رسومات مثيرة من حيث اللون، في فبراير عام ١٩٥٣ صوروا عينة سينمائية للممثلين و... تم إيقاف الفيلم. "نجا" كوزينتسف بشكسبير فأقام مسرحية "هاملت" على خشبة مسرح بوشكين. وقبل مسكفين عرض فاينتسيممير لتصوير فيلم "أوفود".

لقد عرف المخرج "ذو الدم البارد، البطيئ"، (كلمات ن. د. موردفينا، إنه لعب عند فاينتسيممير في فيلم "كوتوفسكي")، ولكنه كان يأمل بأن الموضوع الرومانسي ونص جابريلوفيتش الجيد سوف يحركه. وتناول أعمالاً ليست من شأن المصور. دعا إلى الفيلم إينيس، وولف، ي. س. شابيرو. وكما في فيلم "فجر فوق نيمان" كان المصور الثاني في. ك. فاستوفيتش، والمساعد جريسيوس. لقد عمل بجد على النص فطرح في ثلاث صفحات تعليقات على الحوارات: مع مقارنة الفيلم يظهر أن جبريلوفيتش قد قبل الكثير منها. شارك بنشاط في اختيار الممثلين. وعندما علم من ن. ب. أكيموف عن ممثل شاب من تالين، اقترح دعوته. "جاء أوليغ ستريجينوف المنمش، ذو الشعر الأحمر، لقد أحبط هذا الجميع ما عدا مسكفين، فبدأ يتمتم: "ولم المكياج؟". شعر مستعار عشوائي، عينان زرقاوان وشعر أسود... وتقرر كل شيء" (هذه رواية الفنان ب. س. مانيفيتش). لا يعود الأمر لمجرد الماكياج. بعد أن أدرك أن ستريجينوف هو الأفضل بين المرشحين، قام مسكفين، كما قال شابيرو، "بصنعه": ساعده في العينة السينمائية، وصور بحيث لم يبق شك لدى اللجنة الفنية. "العمل مع المصور السينمائي مسكفين... - كما قال ستريجينوف لاحقاً - يا لها من مدرسة بالنسبة إلي!".

بتذكره الدور الأول في السينما، لم يذكر الممثل عبثاً المصور، عوضاً عن المخرج. إن أمل مسكفين بتحرك فاينتسيممير لم يتحقق. وبشعوره بهذا ترك مسكفين محاولات "إنقاذ" الفيلم، ولكي لا "يسحق العمل بعدم وجود الروحانية" كما كان ذلك في فيلم "بيلينسكي"، بدأ برفعه إلى "المهنية". لقد إستخدم كل إمكانيات ديكور إينيس والطبيعة "الإيطالية". لقطة وجه آرثر مع الشمعة والصليب، مرور الكاردينال بأردية بيضاء في معرض أبيض (ربما هذا المثال الأول والناجح فوراً لتصوير "أبيض على أبيض" في فيلم ملون)، لقطات تعبيرية لتماثيل باروكية في الكاتدرائية، بانوراما عمودية، حيث يذهب مونتانيللي من الأوفود في ممر السجن، مشهد الأب والابن في المبرد، حيث تغير الضوء في اللقطات المقربة مع نمو الدراما بجرأة. يمكن ذكر لقطات غيرها، إذ لا يوجد لقطات ضعيفة في الفيلم. كتب الفنان يي. ي. كومانكوف:

"... إن اللون في الفيلم، وإن لم يحقق نصر الفيلم، كان له"غطاءً". ولكن هذا "الغطاء" امتلك طعماً مختلفاً، وسمَى بالفيلم. في الحقيقة إن فائدة هذا العمل من أجل تنمية ثقافة اللون الشاملة في السينما لا يرقى إليها شك". كان يمكن لهذه الكلمات الدقيقة إنهاء القصة عن فيلم "أوفود"، ولكن لا بد من الحديث عن الموسيقى.

"عدم دموية" الإخراج جعلت من الفيلم وجدانياً، وحرمت من الانتعاش العاطفي. قام مسكفين بمحاولة أخرى لتحسينه من خلال اقتراح دعوة شوستاكوفيتش. كان ذلك في مطلع كانون الثاني من عام ١٩٥٥، توفيت قبل ذلك بشهر واحد نينا فاسيليفا ("الشوستاكوفيتشية"، كما دعاها مسكفين مازحاً). لذلك لم يستطع الملحن الذي هزه الحزن لفترة طويلة التلحين، وحتى إنه رفض العمل على فيلم كوزينتسف "دون كيشوت". الشيء الوحيد الذي كتبه - بناء على طلب من مسكفين - موسيقى لفيلم "أوفود". لونتها مشاعر لهجة خاصة، متكسرة مع قوة خاصة في موضوع الأب والابن، شاعرية تقريباً في الظهور في البداية، ومأساوية عندما يفقد مونتانيللي في المبرد آرثر بشكل نهائي (إن هذه الموسيقى المعروفة باسم "رومانس" مع الطبقة الفقيرة من عزف مجموعة عازفي الكمان، تسمع خالية من المأساوية). "إن عدم وجود الفكرة الإخراجية الكلية أجبر الملحن على البحث عن حلول خصوصية في كل مشهد على حدة... دخلت الموسيقى في صراع مع النفاق والعاطفة"، هذا ما كتبته متخصصة الموسيقى ي. م. شيلوفا، مشيرة أيضاً إلى أن "أوجه قصور الفيلم تنعم بقراءة تصويرية ممتعة... إن صف المشاهد في العلاقة مع اللون ممتع للغاية، ولا بد من التنويه أن الموسيقى قد وجدت الدعم والمساندة في الحلول اللونية تحديداً".

الفصل العاشر

السنوات الخمس الأخيرة

عام ١٩٥٦

عادة ما يغير الوقت طبيعته بحساسية مع تغير الأجيال؛ أما وقتنا فقد غير طبيعته أكثر من مرة من أجل جيل واحد.

إيفان كيرييفسكي

أحب كوزينتسف فكرة كيرييفسكي هذه - فبالنسبة لجيله، وكذلك، لجيل مسكفين، فالوقت قد غير طبيعته لأكثر من مرة، "إن تغيراته" كانت متسارعة، وأكمل كوزينتسف على فكرة كيرييفسكي: "لقد احتوت الأوقات بذاتها عدداً لا يحصى من الأوقات- نهايات العهود الماضية...". هذا ما كان أيضاً في ١٩٥٦. في ١ يناير نشرت "الثقافة السوفييتية" مع مقالة في. ب. كاتايف "الوقت يتقدم!" - في الإسم تشابه لرواية "مسيرة الزمن" لماياكوفسكي مع رواية كاتايف نفسها في بداية الثلاثينيات. وردت علاقة الزمن في الأحداث التي وقعت (بالنسبة لمسكفين كان هذا معرض ساريان المفضل لديه، وقد مضى على المعرض السابق عشرون سنة)، كما وفي المراسلات الخاصة (كتب أوكسمان إلى كافيرين في مارس ١٩٥٦: "إن وشم التاريخ قفز مرة أخرى متزلجاً"؛ أيضا ماياكوفسكي "تقدم غير محمود"). وللأسف، فإن الطاقة والمعتقد الذين غرقا في الأعوام ١٩٢٠، ١٩٣١، ١٩٤٥ "أعيد شحنهما" في منعطف جديد من دوامة عقيدة جديدة في المستقبل.

أعطى المؤتمر العشرون للحزب الشيوعي المنعقد في ١٤ أبريل النبض القوي في تسريع وتيرة التاريخ . وكانت روح التغيير محسوسة في محاولات للعودة إلى القواعد الديمقراطية، ليس في انتظار نهاية النتائج، ولكن في إدانة لعبادة ستالين. عاد من كوليما وفوركوتا أولئك الذين انتظروا؛ ومن معارف مسكفين - كابلير، كريمير. وكان سعيداً للغاية من أجل الكوزينتسفيين - أولغا إيفانوفنا قد عادت. بدت روح التغيير واضحة في مشروع تطوير أرض عذراء لبناء المساكن الجماعية. في السينما، أعرب ببلاغة الرقم ١٢٠ عن ذلك – وهو عدد الأفلام المخطط لإنتاجها حسب توجيهات إدارة المؤتمر عام ١٩٦٠. بالفعل كان عددها حوالي المئة في عام ١٩٥٦. وقف مخرجون ومصورون شباب وراء الكاميرات، جلبوا معهم جمالية سينمائية جديدة. في نوفمبر كتب خييفيتس يقول: "لقد تمت ولادة جديدة لفن السينما السوفييتية".

كما تغيرت السينما تقنياً، حيث ظهرت "الشاشة الواسعة". تابع مسكفين عن كثب الأعمال التي بدأت في "لين فيلم"، ساعد مجموعة الفيلم التجريبي القصير "خمسة أيام"؛ عرض أول مرة في ٣ مارس – على شرف المؤتمر العشرين للحزب أعيد تجهيز صالة سينما "فيليكان (العملاق)" فوراً. كما عمل أيضاً مسكفين بجد على تكنولوجيا الشاشة العريضة من أجل الفيلم المعادة إقامتة "دون كيشوت" في أواخر ١٩٥٥؛ في عامه الخمسين، في ١٤ فبراير ١٩٥٦ إختبر الكاميرا والعدسة، وتم في ١٦ تصوير أول عينة سينمائية تمثيلية على الشاشة الواسعة. في ١٥ مارس بدأ التصوير من المشهد في خزانة النزل. كانوا يعملون على وتيرة جيدة، تسرعوا في إنهاء تصوير فيلم "نزل" إلى منتصف أبريل وفي السفر إلى شبه جزيرة القرم. لكن مسكفين، في مطلع نيسان، شعر مرة أخرى بقلبه. لم يظهر ذلك في البداية، ولكنه سرعان ما سقط. فاتضح أنه أصيب بنوبة قلبية ثانية.

كتب يي. ل. في مذكراته: "وقع كوزينتسف في اليأس"، ولكن إلغاء الرحلة كان من المستحيل. طلب الآن من مسكفين تحديد المصور. من بين المتفرغين سمى دودكو، ناقش معه بالتفصيل كل شيء، وأعطى تعليمات دقيقة، في أي وقت من اليوم وفي أي اتجاه يجب تصوير كل لقطة (كان قد

حسب مع إينيس الموقع بشكل تقريبي بالنسبة للشمس والديكورات الرئيسية - "قرية دون كيشوت"؛ وكانوا قد اختاروا المكان لذلك في مدينة كوكتيبيل سابقاً في صيف عام ١٩٥٥).

بقي مسكفين مستلقياً، زاره شوارتز، و فومين، وألكسندروف، وغيرهم من الأصدقاء والمعارف والطلاب. طلب من ألكسندروف (لكونه رئيس الجامعة، وكان يعمل في تحسين إقامة العلاقات الخارجية) حجز كتاب نشر في الولايات المتحدة "مبادئ التصوير الفوتوغرافي الملون" له، وعن هذا طلب في رسالة إلى بير أتاشيف. ومن المؤكد أن عمال طاقم "دون كيشوت" زاروه لأعمال ما. قال المنتج المنفذ في. ن. بريديس: "لقد كان مهتماً في حياة البعثة كلها، ... ما الذي أدهشني؟ أرض خشبية غير مصبوغة، بجانب الأريكة مقعد غير مدهون مليء بقطع حديدية وأدوات وما إلى ذلك (ملاحظة: كان الأثاث أيضاً عتيقاً، وأثرياً حتى – يا. ب.)، وعلى هذا المقعد وضعت أوعية صغيرة مغطاة بالزجاج. كأنه زرع الفول أو شيء آخر... لقد أصبحت أنظر إليه بعين جديدة، لقد فهمت جوهر هذا الرجل... ومع أننا بعدها لم نعمل معاً في أعمال سينمائية، لم يمر وقت لم يكن يوقفني فيه في الردهة ويسألني كيف أعيش. وجدنا لغة مشتركة، على الرغم من أننا كنا شخصين مختلفين" (إن مسكفين لم يكن يحب عندما يوقفونه في الممر ليسألوه عن الحال، والصحة، وكان يذكر جملته الدائمة "سيُرينا المستور" ثم يتابع السير).

نعم، لقد وجد بسهولة هذا الرجل الصامت أرضية مشتركة مع الناس. وكل من واجهه حتى على الطريق كان يعامله بطيبة - الجيران في المنزل، والباعة في المتجر المقابل، والعمال المناوبون الذين عملوا في وردية واحدة. كان محبوباً من جميع الذين عرفوه حتى ولو قليلاً، "وكان ضمير الناس الذين يحبونه" (إيبا سافينا). وهذا أثناء كونه رجلاً قاتماً مقنعاً بعدم المبالاة، والكسل! خرقت المتعة والاحترام والحب للناس طريقاً عبر هذا القناع. لاحظ ميكانيكي معدات تصوير الذي عمل معه ل. ي. شالايف أنه: "قادر بسرعة شديدة وبدقة على تقييم الأشخاص". كان يمكنه مغفرة الكثير - الثرثرة، والطبع السيئ، وحتى حب الكذب. لم يتسامح مع الكسل، أو التراخي في العمل. كان يكره

الانحطاط. كان بإمكانه، "بعدم ملاحظة" المصور المعروف بالوشي (والذي كان من بين ضحاياه شيفرين)، أن يمر "عبره"، كما يمر من خلال مساحة فارغة، حيث كان على ذلك الرجل أن يتنحى جانباً.

لقد ساعد الكثيرين. لم يكن يوماً عضواً في فابكوم (фабком)، ولكنه عرف دائماً من الذي اتجه إلى هناك بطلب.عند لقائه برئيس فابكوم تمتم: "العمَّة شورا بحاجة إلى مساعدة". وكم ساعدوها، وذلك لأن سلطته كانت ضخمة، كان الجميع متأكدين أن: من سوء الحظ ان مسكفين لم يطلب. إن السائل لم يعرف مشاركة مسكفين في معظم الأحيان بقضيته: إذ كان يتهرب من شكر الآخرين له. لكي يساعد أحد عمال الإضاءة مالياً، قدم له ساعة، ولكن على شاكلة رسمية، كمكافأة لعمله الجيد. إن لم يكن بد من الهروب من الامتنان، كان يحاول دفعه بأسلوب طفولي. كان فاستوفينتش بعد الجيش يلبس قميصاً شيالاً واحداً. أعطاه مسكفين رقم حجرة الأمانات: "هناك كيس لك". وكان في الكيس بدلة غير جديدة، ولكنها جيدة. صرف في كل هذا الكثير من المال... وكان هناك المزيد من التكاليف "القطع الحديدية والزجاج". في ١٩٥٦ كتب عن "الزجاج" من أجل فيلم "دون كيشوت" إلى بيلي: "إن ممارسة القليل دمر ماليتي الضئيلة إلى حد كبير. وهذا – اعتراضي. لا تأخذه على محمل الجد".

كان مستشاراً جيداً، يمكن أن يُشكى له: لأنه من الأسهل انشراح الروح للناس المغلقين وغير الفضوليين. وكما في العمل التصويري، كان قادراً هنا على إيجاد حلول غير متوقعة. تنكر كوزمينا كيف أنها حدثته حول مشاكل في الأسرة وقد اغرورقت عيناها بالدموع. اقترح مسكفين حرق اسطوانة شامان، ذكرى عن "واحدة". سألت: "هل تعتقد أنها تجلب لي الحظ السيئ؟" - "يجب أن تعتقدوا أنتم بهذا". أحرقا الأسطوانة. "قال اندريه مغادراً: "حسنا، الآن كل شيء سيكون على ما يرام" وشعرت بالارتياح في داخلي". وكان مسكفين قادراً على مساعدة حتى شخص ضده. عندما علم أن عامل الإضاءة ياشا دونسكي الذي دعاه باسم "ديميتري" ترك المدرسة من أجل الرومانسية السينمائية، أطلق عليه على الفور اسم "ديمتري الكاذب". ومرة انتقده باختصار في ظل وجود سكوروبوغاتوف، ولكن بسخرية. "تلك المحادثة وابتسامته اليومية، ليس الهجومية، بل الحكمية، لم تتمكنا

من إحداث ضرر بمشاعري" –كما كتب يا. جي. دونسكي. في ١٩٥٦، عندما عاد إلى الأستوديو مهندساً، كان واثقاً من أن مسكفين لن يعرفه، "لقد مشى بالقرب ثم تحول فجأة، وكل ما قاله كلمتان فقط:" ديمتري... حسناً، حسناً!". لم يكن بيننا المزيد من الحديث، ولكن في كل مرة ألتقي به، كنت أرى دائماً حولَ أعين حسن لطيف. هكذا لا يزال في ذاكرتي، ربما، المعلم الأكثر أهمية في الحياة".

إن لم يكن مسكفين بالنسبة للعديد المعلم الأهم، فهو مثال المبادئ، والصدق، والقدرة على الظهور بكرامة. لقد استطاع أن يكون له الحق، أكثر من أي شخص، في أن يطالب الآخرين، ولكن عند ارتكاب مساعديه أخطاءً كان يلوم نفسه. "إذا ظهرت حالات طوارئ، فإن اندريه يتدخل على الفور... - ذكر شالايف - لا يرفع صوته أبداً، ولا يلوم الشخص المسؤول عن الحادث ولكن إذا تكرر العطل في العمل أو التلف عند شخص ما، فإن هذا الشخص سوف لن يعمل مجدداً مع مسكفين. لا تأنيب، ولا تدوين، لا شيء. لم يسمع أحد منه أي إساءة في أي وقت".

كانت خطاباته النادرة في اللجنة الفنية تطالب من دون اهانة (رغم أنهم في تلك الأيام كانوا يدفعون لكل خطاب، إلا أن مسكفين لم يخطب من أجل تجديد "الميزانية العجفاء"). سمي انتقاده الحاد لفيلم ن. ي. ليبيديف "الجرس الأول" (١٩٥٢) رسمياً، مع عدم وجود "نهج ساخن في حياتنا" - لم يقم بشطب القصور على حساب المواضيع الهامة. وأجاب مسكفين: "إني لا أنصح أن يطالَب كل موظف بمديح ما أنتجه هذا الأستوديو، وأنا لم أفعل ذلك أبداً، ولن أفعل، وإذا كنتم غير راضين، يرجى طردي".

كان يحترم الناس، وكان يطلب بالمقابل من الآخرين احتراماً. أشارت الصحيفة اللينفيلمية في تقرير عن اللجنة الفنية في فيلم "دون كيشوت" عدة مرات إلى عمل مسكفين الممتاز، ومساهمته في تطوير الشاشة الواسعة. بعث على الفور احتجاجاً إلى المحرر – حدد مساعدة فولوسوف وشالايف وغيرهم، وأشار إلى أن رئاسة التحرير نسيت دودكو"الذي حمل وطأة العمل في الحملة..." وبعد ذلك: "ألم يحن الوقت أن نبدأ في التصرف بجدية مع الناس الأحياء، مع عملهم؟ ومع مهنتهم، مهما كانت؟" كان هو بنفسه يتصرف مع الناس الأحياء على محمل

الجد، بغض النظر عن مهنتهم. وكان قبل كل عطلة عيد يخرج قائمة حيث سجل فيها أسماء مصورين، وعمال إضاءة، وميكانيكيين، وأساتذة جامعات، وممثلين، ممرضات المصح، الملحن، الكاهن والأكاديمي... وعلى أوراق مزخرفة جميلة كتب أكثر من مئة تهنئة. كان جاره الذي يعيش معه في نفس المنزل يتسلم دائماً من علبة البريد: "أهنئ السيدة والابنة، وأهنئكم". استطاع مسكفين، ضابطاً نفسه في التعبير عن المشاعر، التأكيد على علاقة المتلقي: كانت تصل الرسائل إلى فيلنيوس كتبت كلمات ليتوانية في العنوان، وإلى ميسخييف - بالجورجية، ورداً على رسالة شبينيل بدأ مسكفين هكذا: "شكراً جزيلاً لكم على اهتمامكم، العزيز رابي يوسف بن آرونوفيتش. شولوم أليخوم". (رابي - المعلم، شولوم أليخوم – السلام عليكم).

وكان شبينيل واحداً من أقرب أصدقائه (ذكرت مانيفيتش: "أتى إلينا شبينيل من عند مسكفين وقال: " كم صمتنا جيداً".") كما ودخل في "دائرة مسكفين الصغيرة" من سكان موسكو الذين كان مسكفين يزورهم دائماً عندما يسافر إلى العاصمة لفترة قصيرة - أتاشيفا، ومن المصورين - يكيلتشيك، وفي السنوات الأخيرة - أوروسيفسكي. وإذا كان هناك ما يكفي من الوقت، كان يذهب إلى "الدائرة الكبيرة". وكان يتبع وسائل لإخفاء علاقاته نحو أقرب أصدقائه باعتبارها شيئاً حميماً (ولكنه بالمقابل لم يخفف الصلة بالعدد القليل من الذين لا يحبهم مستخدماً لذلك ألقاب الإزدراء). قد يبدو من بعيد أن غولوفنيا كان أقرب من يكيلتشيك داخل "الدائرة الكبرى". لم يكن لديه صديق أقرب له من إينيس، لكنه كان يتذمر دائماً في وجه "يوجين"؛ ظاهرياً كان يعامله أسوأ مما يعامل فينيتسكي؛ في التصوير كان يحترم فاينتسيممير أكثر من كوزينتسف. وهنا قناع أيضاً...

مع إنقاذ العالم الداخلي من الخارجي، كان القناع يعقد أحياناً العلاقة بينهما. في نيسان ١٦٥٦ أتى تيسيه مع فيلم "الأفق الخالد" إلى لينينغراد. أقنع جالبيرين أن يقوم تيسيه بالخطوة الأولى لاستعادة العلاقات الودية داعياً مسكفين لحضور العرض الافتتاحي. إتصل تيسيه ودعاه، في المقابل حصل على جواب قصير "لن آتي!"، فاستاء جداً. في المساء شكا لأحد ما من

اللينفيلميين. فتعجب هو بدوره كيف لمسكفين الذي استلقى تواً بنوبة قلبية أن يستطيع الرد على الهاتف... لقد حدد القناع نمط المحادثات المسكفينية الذي وصفه شفارتز في رسالة وجهها إلى كوزينتسف في يالطا (يوليو عام ١٩٥٦): "لهجة اعتيادية، ليس كرقيب أول، ولا كفولتير". من الرسالة نفسها أيضاً: "يذهب مسكفين، يرفض بحزم الذهاب إلى المصح في طواحين روتشي، ويبحث عن غرفة مفروشة، بحيث لا تكون على مقربة من لينينغراد". مسكفين، الرجل الصعب، عثر على الغرفة. وجدها حيث سعى، في وطنه بوشكين، في علية أحد البيوت الخشبية الأخيرة على شارع بولفارني (ساعده زميل يقطن في بوشكين يعمل مساعد عالم في معهد الاتصالات، البروفيسور آ. ب. بافلوف). اعتقد مسكفين أنه سيعيش هنا حتى تشرين الأول - قبل تصوير الأستوديو لفيلم "دون كيشوت"، لكنه عدل عن ذلك في فصل الشتاء، بعد أن انتقل إلى الأسفل. وهكذا، في العلية صيفاً، وفي فصل الشتاء في الطابق السفلي. وبشكل رئيسي، فقد عاش هناك سنواته المتبقية.

بكل مخزون مزاجه، كان محكوماً عليه أن يصبح رجلاً "معترفاً بالوحدة أو مخترعاً لها لنفسه" (بلوك). كثيراً ما تنمو الرغبة في أن يكون الإنسان وحده بالأخص عند "المعترف بالوحدة"، وكانت الغرفة في بوشكين مريحة جداً لهذا الغرض. شخصان أو ثلاثة فقط من "الدائرة الأصغر" عرفوا العنوان. لقد استراح هنا، لن يترك القناع أثراً. وفقاً لرواية واحدة من النساء المقربات إليه، فعندما ذهبا في سيارته "مسكفيتش (Москвиче)" من بوشكين إلى لينينغراد، لاحظت كيف أنه في مكان ما في منتصف الطريق، ذهب مع ذاته، وأصبح مغلقاً وبارداً.

لقد زين الغرفة في بوشكين بصورة لوجه آيزنشتاين، وصليب كبير من فيلم "أوفود" ورموز تيبيتية. أعطاه صاحب البيت سريراً، وفي الصيف كان يذهب إلى المزرعة مع متعة فائقة، وفقاً لطبيعته زرع البطاطس جانب القرنفل الأحمر، الزهرة المفضلة لديه. وفي أيام الأحد، كان يزور بافلوف، وكثيراً ما يستمع إلى الراديو، ويقرأ. ومن المجلات كان يفضل "الأدب الأجنبي"، ربما لأن من المنشورات ما كان يرتبط بالشرق. تصفح أيضاً مجلة "فن السينما"، وكان لديه بالتأكيد روح الدعابة ما يكفي لعدم الانزعاج من كابلان، الذي كتب أنه في

فيلم "أوفود" قد طور "إنجازات س. أوروسيفسكي التشكيلية". وضع الجزء الثاني من فيلم "إيفان الرهيب" مع انجازاته المدهشة على الرف، على الرغم من أن أصدقاء آيزنشتاين في ١٩٥٥ حصلوا على إمكانية عرضه؛ أما فيلم "الناس البسطاء" ففي أغسطس عام ١٩٥٦ عرض على الشاشة السينمائية. أصبح المجلد جديد الإصدار لمقالات آيزنشتاين الذي أرسلته له أتاشيفا في يوليو عيداً. وأول ما قرأه هو مقالات نشرت عن بروكوفييف و عن "أناس من أحد الأفلام"، عندها تذكر الأوقات السعيدة في العمل على فيلم "إيفان الرهيب"، ولكن كان في الكتاب أكثر من ذلك. في المقالة الافتتاحية ليورينيفا قيل: "إن القوة العظيمة للسينما الملونة، مع مثل هذه المهارة الرسمية الضخمة التي استخدمها آيزنشتاين، قد فاقمت خطأ المفهوم العام للفيلم". هكذا، في ١٩٥٦ اجتمع تحت غطاء واحد فترات مختلفة تصل إلى أعوام العشرينيات – لقد أدرجت في اللائحة التي لم تذكر في المجموعة: اعتبر يورينيف أ ن مقالات تلك السنوات خاطئة تماماً.

قدمت العطلة القسرية لمسكفين فرصة للتفكير. قرأ الصحف، واستمع إلى محطات الإذاعة الأجنبية فضلاً عن موسيقى الجاز المفضلة لديه. كان جدلياً، وعرف أنه: لا يوجد وقت جيد بتجرد أو سيئ بتجرد، فالوقت دائم التقلب. بعد مؤتمر الحزب العشرين مباشرة كان من الصعب تخيل "التطوع" والركود مسبقاً. لكن مسكفين، مع حدسه القوي، شعر "بالجوهر الخفي للأشياء". لقد أعطى في زمن نهاية الأربعينيات الصعب أصدقاء ليقرأوا "التنين" لشوارتز المحرمة والتي أعاد طبعه بنفسه. وفي ١٩٥٦ أدرك أن التاريخ سيسير كما توقعه في ١٩٤٣ المتنبئ الفيلسوف: بعد التنين سيبقى "الفائزون"، رؤساء البلديات. إن للرواية خاتمة حسنة، حين يرجع الفائز الحقيقي لانسلوت ويجلب النظام... كان آيزنشتاين يحب أن يقول: "في حياتنا، تسود الحقيقة دائماً، ولكن الحياة غالباً ما تكون غير كافية". عرف مسكفين هذه الكلمات. كان قد مر في الخلف خمسة وخمسون عاماً من الحياة ونوبتان قلبيتان...

فيلم "دون كيشوت"

هذا معنى الضخامة، الذي يجب التغلب عليه – ياله من شيء مخيف أني أحب، هناك دعوة إلى قتال!

ميخائيل نيستيروف

وعن "معنى الضخامة" كتب الفنان الروسي الشهير على أساس بناء جداري عال، أكثر من عشرة أمتار، لطول منخفض. كان المعنى أيضاً عند مبدعي فيلم "دون كيشوت" الذين صوروه منذ البداية على تقنية الشاشة الواسعة، وحسب الطريقة المعتادة لمسكفين، أطلق عليها اسم "غرفة النوم المزدوجة". إن كوزينتسف على عكس الطابع العمودي لبطل الرواية "يريد التأكيد على الفراغ، وشعور المجنون الحكيم بالوحدة". إن "للفراغ" قطبين - "السهول والتلال المحروقة من الشمس، لامانشا المهجورة" و"فراغ المدخل الدوقي البارد الشرير". كأن تقنية الشاشة العريضة قد أنشئت خصيصاً لهما، ولكن كان هناك مشاهد أخرى: في مدخل الفندق، وفي بيت دون كيشوت. شغل مسكفين امتلاك الفراغ المتغير للقطة إذ أنه تطلب حلاً للمشاكل التكوينية المعقدة. لقد فعل ذلك في مرحلة الرسومات التي بينت أن معه عمل إينيس وطور في إمكانيات الشكل الجديد.

في التصوير الأول "في مدخل النزل"، شغلت جزءاً من اللقطة الأولى قطعة قماش معلقة على حبل ، لقد غطت العرض الزائد. كثير من المصورين كانوا يتملكون بصعوبة "غرفة النوم المزدوجة"، وظهر مصطلح ضار، "تكوين مصباحي": في الأفلام الحديثة كثيراً ما يغطي مصباح ما "الثقب" في اللقطة. وإن الخرقة على حبل في خزانة، من حيث المبدأ، هي نفس

"المصباح"، ولكنها وجدت في هذا التكوين المتوازن في اللقطة، ومرتبطة لونياً مع ألوان المشهد، كما وأنها مضاءة بحيث لا تكون مزعجة، إنها لم تكن ملحوظة وحدها. لا يمكن أن يكون لهذه اللقطة إطار آخر غير هذا الواسع. وقد تحقق الشيء نفسه في اللقطات الأخرى.

لقد تجهز مسكفين لهذا العمل كمهندس وعالم أيضاً. ها هو يرفض العدسة المستوردة: تمكن البروفيسور فولوسوف من إيجاد حلول للقضاء على بعض أوجه القصور في العدسة الوطنية الصنع، ولكن، وكما يقول، "هناك حاجة لمصور "يؤمن" في إمكانيات العدسة السينمائية الوطنية". آمن مسكفين، وحتى إنه حسّن بها. "شيء ما تم - كتب مسكفين إلى بيل - وعلى أية حال، تخلصت اليوم من تشويه الصورة البصرية (анаморфотная) على كل المسافات، وفي الوقت نفسه، تحسن وضوح الصورة على الشاشة بشكل ملفت للغاية، كما في السطح، وكذلك في نقل الفضاء، تم ذلك بالانتقال من فتحة العدسة (الديافراجم) المستديرة إلى فتحة "عين القطّة". وللتوضيح: إقترح مسكفين وضع فتحة بيضاوية الشكل في العدسة، وكان هذا إنجازاً جاداً، وقد كتب تقريراً عن ذلك في اجتماع لجنة أكاديمية العلوم للتصوير الضوئي في الإتحاد السوفييتي. وعرَّف حدود التشويه المسموحة والمهملة، ساعد هذا على حساب الصورة المصححة للعدسات الإضافية. "ووفقاً للحسابات التي قمنا بها - تذكر فولوسوف – حجز اندريه نكولايفيتش واحدة (كما شرحت سابقاً، من أمواله الشخصية) واستخدمها في تصوير الفيلم كممارسة تطبيقية". وأظهر ما استطاع القيام به قبل المرض في الأستوديو أنه: تكوينياً وفنياً، هزم ضخامة الشاشة الواسعة، وقبل التحدي للقتال - وفاز به. إلا أن مهمة أخرى وقفت أمامه، وكذلك أمام جميع الزملاء، مهمة أكثر صعوبة، إنها التغلب على ضخامة الرواية العظيمة.

اقترح فكرة إنتاج فيلم "دون كيشوت" س. د. فاسيلييف مدير شركة الإنتاج السينمائي "لين فيلم" آنذاك؛ كما وناسبت الفكرة روح كوزينتسف. بدأ بصياغة النص مع شوارتز. كان ينبغي أن يكون النداء إلى سرفانتس علامة على "ذوبان الجليد"، مثلما كان في العمل السابق "هاملت" في مسرح الدراما

على شرف بوشكين. أراد كوزينتسف الجمع بين تقاليد الفن الشعبي وتجربة فيكس مع حماس الإنسانية العالية. إنه لم يجر محادثات حول هذه الموضوعات مع مسكفين، ولكنهما كانا قد أتما ثلاثين عاماً وهما يقفان معاً بجانب الكاميرا – فكل شيء كان واضحاً بما فيه الكفاية من دون كلام. لم يشك مسكفين في أن فيلم "دون كيشوت" بالنسبة لكوزينتسف ليس "أسنمة" وإنما خطوة على الطريق التي بدأها بالمسرحية "هاملت". وبالعمل معه بعد توقف طويل، كان مسكفين مليئاً بالآمال للعودة إلى الأوقات السعيدة، عندما صوروا في جو بهيج مرتفع للفريق بأكمله فيلم "المعطف"، و"بابل الجديدة"، و"شباب مكسيم".

أحب كوزينتسف فيلم "دون كيشوت"، ولكن لاحقاً، عندما بدأ في عمل "الملك لير"، أراد "القيام بما لم ينجح به في فيلم" دون كيشوت "". ما الذي نجح وما الذي لم ينجح؟ إن الفيلم الذي صمم ليكون مثل ملهاة شعبية عالية المستوى قد سما إلى مستواها في مشاهد "باراتوري" (محافظة سانشو بانزا). ومشاهد الدوق، المتناقضة في كل شيء، نجحت. وكان من الصعب الجمع بين الخط الهزلي للتمثيل مع موضوع الوفاة المأساوي الوهمي في صورة دون كيشوت. بدأ هذا في المقام الأول من تشيركاسوف. ففي أثناء البروفات كان كوزينتسف يحصل على ما يريده، ولكن أثناء التصوير تفجرت اللمحات المسرحية، وقد انزلقت عادة الممثل الذي لعب العديد من أدوار "الملوك" إلى خارج مثير للشفقة، إلى "طراز رفيع". وبمعرفة ماضيه غريب الأطوار، وعلى أمل أن يندلع، واصل كوزينتسف العمل معه، وأدخله بجرأة أكثر في اللقطات العامة، وفي اللقطات المتوسطة للدبليور - ممثل السيرك الكوميدي في. في. فاسيلييف. وصل تشيركاسوف إلى التمثيل المرجو، ولكن في الأيام الأخيرة فقط، عند إعادة تصوير المونولوج الموجه إلى دولسينيا...

لاحظ مسكفين أن تشيركاسوف لم ينجح في الكثير، وفي رسالة إلى أتاشيفا دعا بسوء دون كيشوت التشيركاسوفي "دون بيلينسكي" (تذكر الفشل في اختيار المنفذ الرئيسي لأكثر فيلم كوزينتسفي مؤسف). وكان في هذا لمسكفين قناع طبيعي لمتذمر قديم، وجزء كبير من الحقيقة. لقد قام بكل ما

استطاع، والتقط على الفور فكرة كوزينتسف باستبدال جسم تشيركاسوف - من أجل إزالة هيئة الممثل الطنانة غير المناسبة ولو على الأقل في اللقطات العامة. كان الموضوع بحاجة إلى براعة، مارس مسكفين هذا بسعادة، وبمباركة من كوزينتسف، صور فاسيلييف حتى ووجهه متجه إلى الكاميرا (مع دودكو كان أمراً آخر، إذا ما قام المخرج بتقديم فاسيلييف في لقطة متوسطة، إلتفت شاحباً: "سوف تضيع اللوحة السينمائية، سيتم الإنتباه إلى هذا الاستبدال"). إن فاسيلييف، مع ركاكته، وقدرته البهلوانية في تقديم الحركات "بيانياً" قد تمكن بالتأكيد أن يحل محل الممثل أو حتى إنه قد "حسن" شكله، إلا أن وجه دون كيشوت، وعينيه، ونظراته المعبرة كانت شيئاً مهماً. "وصل مسكفين في بعض الأحيان إلى درجة العصبية عندما لم يتمكن من العثور في الممثل على ما كان يعتقد أنه ضروري... - تذكر إينيس، قاصداً في كلامه "دون كيشوت" – في العمل مع نكولاي كونستانتينوفيتش تشيركاسوف، لم ير عيون الممثل التي احتاجها...".

يمكن معرفة ما مدى أهمية عيون الشخصية، عيون الممثل، بالنسبة له حسب العديد من لقطات الفيلم. في مشهد المطبخ، تقدمت دولسينيا وهي تتحدث عن الحب الكبير لدون كيشوت إلى الكاميرا حتى غدت اللقطة مقربة (كلوز)، وحاول مسكفين تركيز اهتمام المُشاهد على عيني الشابة لودميلا كاسيانوفا الجميلتين والكبيرتين. لقد أجابت تعبيرية اللقطة المقربة عن فكرة شوارتز وكوزينتسف: خلف الملابس الخشنة والكلمات تختفي روح طيبة، وشعرية. إن الدوق متكبر، رجل مال وذو قلب فارغ وعيون فارغة. أضاء مسكفين عيني ب. آ. فروندليتش الفاتحتين، حتى أصبحتا شاحبتين جداً. أما عند ل. في. فيرتينسكا (الدوقة)، فالعينان أغمق، ولكنهما أيضاً منارتان، فكان "إزهارهما" يلاحظ أكثر في التباين مع عيني ت. س. أغاميروفا المتفحمتين السوداوين (ألتيسيدورا). إن الضوء على وجه فيرتينسكا مسطح تقريباً، ما جعل وجهها المعبر الخاص بفقدانه الفراغية غريباً، ويشبه الدمى، أو بعبارة أخرى، بلا روح.

"إن الفراغ البارد والشرير للفناء الدوقي" وجد في التكوين اللوني. خلقت الجدران قاتمة المسحة اللونية، والنسيج بارد اللون (على خلفيته التقطت

لقطات عائلة الدوق) جواً عاماً تعزز نكده باللباس الأسود للدوق وحاشيته. وفي القرب - أزياء بنية وحمراء للدون كيشوت وسانشو بانزا، بقعة حمراء ناصعة على لباس المهرج القزم، إنه الوحيد الذي يمتلك روحاً حية بين الحشد، على الرغم من أنها شريرة. نعم، حتى في فتحات فستان ألتيسيدورا الأسود تُرى بطانة صفراء - في إشارة إلى الدور الحقيقي للسيدة المحترمة ظاهرياً. إن الحل اللوني للمشهد هو جزء من فكرة كوزينتسف الشاملة. بالنسبة لفيلمه الملون الأول كانت تجربة مسكفين وإينيس مهمة، وهما، كرسا فكرة المخرج، بما في ذلك الحل في اللون الأحمر للباس لامانشا، والإلغاء الكامل للون الأخضر - لون الحياة والتحديث (فهو يبدو فقط في البطل الأكثر واقعية - سانشو، مرتدياً سترة خضراء).

خلال العمل في شبه جزيرة القرم، واعتماداً على مسكفين سعى دودكو إلى تجسيد المسحة اللونية التي تتوافق مع رسومات إيينيس في اللقطات . لكن كوزينتسف كتب إلى شوارتز، والأصدقاء (ما عدا ميكفين كيلا يتأثر): "إنه لمن الصعب التصوير بدون مسكفين..."، "كم أن هذا سيئ. فاللون الأخضر الأنيليني للفيلم الملون يشع...". عرف مسكفين عن المواد المصورة فقط من خلال المحادثات الهاتفية مع قسم التحكم التقني وحسب قطع السالب التي أتوه بها، ولكنه قبض على شيء: حبكت السماء الزرقاء "المنفتحة" مع المناظر الطبيعية لمدينة لامانشا المحروقة بالشمس بطريقة غير مناسبة ("نحن قطعنا الشجيرات، وأحرقنا العشب... دهنا الحقل في الدرجة المطلوبة" – كما تذكر كوزينتسف). اقترح مسكفين وضع مرشح استقطاب على العدسة، فبدأت الطبيعة تبدو أفضل، وأعيد بعض التصوير في الأستوديو. من الجانب التقني استطاع دودكو تدبر أموره، كما وفي نواح كثيرة من الأمور الفنية: فالحركات في اللقطات الواسعة مثيرة للإعجاب، وتبدو "باراتوريا" بشكل واضح، هنا كان التنوع اللوني مفيداً. بشكل عام، فالطبيعة لم تمتلك "القليل" المسكفينية الفريدة من نوعها، معطياً شاعرية حتى في اللقطات العابرة. في جميع الأحوال فمن الصعب على أي شخص من المصورين اللينينغراديين الآخرين أن يحصل على نتائج أفضل (فقدت شركة "لين فيلم" السينمائية قبل

الحرب ميخايلوف و مارتوف، فأملت بالمزيد من فيلاتوف؛ وفي الحرب – بيلايف؛ وبعد الحرب كان قد ذهب إلى استوديوهات أخرى كل من جينزبورغ، كولتساتي، رابوبورت، أما غوردانوف فقد "صمت") .

في تشرين الأول من عام ١٩٥٦، إستئنف التصوير في الاستوديو، وظهر مسكفين في الجناح. بعد تسارع قصير - مشاهد في غرفة نوم دون كيشوت – انهمكوا في تكوين صعب "موت الدوق". كتب شوارتز في٢٦ أكتوبر بعد وجوده في جناح التصوير: "العواكس مضاءة، والدخان ينبعث من جهاز أسطواني، وأيضاً عمود من الضوء قذف بصورة مباشرة على وجه الممثل. ينزلق على السكة جهاز التصوير الذي يقف عليه الشرس والعازم مسكفين على أربع، متكئاً بعينه على المنظار". سنغفر لشوارتز عديم الخبرة في التقنية على كلمة "عواكس" بدلاً من "أجهزة الإضاءة"، و"جهاز التصوير" المنزلق على السكة (تنزلق على السكة عربة مع حامل (ترايبود)، وعليه تركب الكاميرا، كان هناك حاجة في هذا التصوير إلى نقطة منخفضة، والحامل لم يكن عالياً، لذلك وقف مسكفين على العربة على أربع)، ولكن هنا وصف لمسكفين - مجرد كلمتين - دقيق جداً. من المؤكد أن العزم كان سمته الخاصة، حسناً، أما الشدة، حتى "الشراسة" فكانت خارجية بحتة.

عند تصوير "موت الدوق" خرجت إلى الواجهة مشكلة لونية. إذا كانت مشاهد "مدخل النزل" تحتفظ بنطاق ضيق من الغاما الحمراء والبنية، والطبيعة (على الأقل في العقدة) - رمادية حمراء مع سماء قاتمة، فهذه المشاهد، على ضوء "باراتوريا" المتوضعة بينها، قد امتلكت حركة لونية أكثر تعقيداً. ظهر في الفكرة الكوزينتسفية للمشهد الثاني تقارب (وربما جدل) مع فيلم "إيفان الرهيب". في "جنازة" ألتيسيدورا خبأت جلابيب العائلة المالكة والحاشية السوداء الملابس البيضاء. إن "الميتة" أكملت "مزاحها"، فانتقدت بشدة دون كيشوت - وخفضوا أردية الحداد. إن حركة الألوان عكسية لمشهد وليمة الأتباع الذي في نهايته "استقطبت" المعاطف الذهبية بالسوداء. كان هناك بالنسبة لمسكفين شيء من "الحنين"، وحتى إنه زاد من حدة تقارب الفيلمين مضيفاً في إحدى اللقطات ظلال الشمعدانات وموكب الحاشية: حركة موازية

واضحة لظلال عناصر الحرس في الكاتدرائية. في الحقيقة، كان ذلك فرحاً هادئاً "للاستهلاك الداخلي": الجزء الثاني من فيلم "إيفان الرهيب" ما زال يرقد على الرف. لكن بالنسبة لأولئك القلائل الذين شاهدوه، فلم يكن التقارب موضع شك.

خلق الشكل التعبيري لعالم الفن بالشروط العامة للمخرج والمصور، والفنان، حيث تحت الحواجز السوداء اختبأت نفس الأرواح الفارغة. وتطورات دوافع المشهد الأول: يرتدي الدوق الآن زياً أبيض ممزوجاً بالفضة - "بياض"، وكأن لا لونية المحيط قد اجتاحته كله. أزياء الحاشية الفاتحة اللون - الأزرق والوردي والأصفر الشاحب – قد شغلت مساحة كبيرة من الإطار العريض للقطة. تابع مسكفين عن كثب ترتيب الأجسام مشكلاً من الملابس مختلفة الألوان طيفاً "لؤلؤياً"، موحداً أعضاء الخدعة في كتلة واحدة، والتي وقفت ضدها مرة أخرى ملابس دون كيشوت البنية الحمراء وملابس المهرج الحمراء. لقد استخدم مرشحات "متسخة" صنعها بنفسه لإنارة الظلال، وبذلك جعل مسكفين الظل أكثر "دفئاً"، وقدم حلاً متوازناً دقيقاً لونياً للقطة وللمشهد كله. إن التناغم اللوني في عالم الأشياء كرس عدم تناغم العالم الإنساني، ولاروحانيته أكثر، حيث يحكم هؤلاء "المهرجون" (أرجو ملاحظة أنه في إصدار الشاشة العادية فاللقطات العامة لمشاهد الحاشية تبدو أكثر سوءاً. حينها كان هناك ثقة من أن الشاشة العادية سوف تختفي قريباً، فصوروا أولاً اللقطات العريضة (دوبلات)، قائمين بأعمال اللعب التمثيلي والتناسب البصري بعناية، وبعد ذلك، وبعجلة من أمرهم في كثير من الأحيان، لقطة (دوبل) أو اثنتين "بالقياس الطبيعي". لذلك، فالإصدار الطبيعي، الذي يظهر غالباً في دور السينما والقنوات التلفزيونية خصوصاً، أضعف بشكل ملحوظ في العمل التمثيلي وفي الصورة، وفي الإيقاع حتى. كما ظهرت في لقطات القصر مع الحشود في هذا الإصدار كواليس مسرحية، واضطراب في نظام اللون).

كان مساعدو المخرج يرتبون عمل مسكفين، لم يتدخل. تحدث عن ذلك جريسيوس: "إنه لم يتدخل، لقد هذَّب (تم تخصيص الكلمة بلهجة خاصة – يا. ب.). ولكن بهدوء شديد ... مشى جانباً مشية فضفاضة... (أظهر يونس كيف

أن مسكفين ماشٍ بجانب سيدات الحاشية، وتقريباً من دون النظر إليهن، ألقى أثناء السير: "سيدتي، تحركي قليلاً" أو "سيدتي، إلى هنا")…. هذا كل شيء، أما كيف مع أنه لا ينظر في الكاميرا، كان يشاهد ما تراه الكاميرا، فإنه من الصعب حتى تخيل ذلك!".

قصة أخرى من جريسيوس: "ظاهرياً يمكن أخذ انطباع بأننا نصور فيلماً مع إدوارد رازوفسكي – المصور الثاني. كان مسكفين مثل "الرجل الخفي". يمشي بهدوء، ولكن ليس على أصابع قدميه طبعاً، في الديكورات، في حين غريغوري ميخائيلوفيتش يعمل مع الممثلين، وكان يأمر بالإيماءات لتشغيل أو توجيه أو ضبط جهاز الإضاءة هذا أو ذاك، ونادراً ما كان ينظر في منظار الكاميرا. عندما ينتهي المخرج من البروفات، كان يستدير بحثاً عن "الخفي". يصفر مسكفين صفيراً رخيماً، وبشدة، فيضاء الضوء المرتب، والكاميرا توضع في المكان المخصص؛ وفجأة، أمر "موتور" و – إلى الأمام. بالطبع أنا أبالغ إلى حد ما: بعد الصفارة المسكفينية كان غريغوري ميخائيلوفيتش واندريه نكولايفيتش يصححان طويلاً وبجدية، ويكملان، وأحياناً يغيران حتى. أردت فقط توضيح طبيعة التعاون بين سادة الشاشة الكبار!..".

هنا تم الانتهاء من العمل الأخير المشترك الودي بين مسكفين وكوزينتسف. إن فيلم "دون كيشوت" لم يصبح تحفة، لكنه حضَّر لأفلام كوزينتسف الشكسبيرية، المعترف بها عالمياً كروائع وتحف .

أعرب مسكفين عن سروره بالنتائج - ليس لأنها وصلت إلى تقنية عالية الجودة فقط (تميز بهذا فيلم "دون كيشوت" بشكل ملحوظ من بين الأفلام الأولى عريضة الصورة)، ولكن حقيقة أنه كان قادراً على كشف أسرار الشعرية التصويرية للشاشة الواسعة. خلال فترة توقفه المرضي القسري، تلقى رسالة من شبينيل. كان يعمل على فيلم جي. ل. روشال "الأخوات"، واشتكى من الإحباط الذي أصابه من الشاشة الواسعة. رد عليه مسكفين: "هناك شيء ما... يتخلق. ولكن في رأيي، عكس ما يتخيلون عادة. في رأيي، ستنجح في حال وجود الحركة، وفي حال وجود بناء عميق للقطة ولا بأس أن تذهب الحدة المفقودة إلى الجحيم، في حال استخدام المستوى الأول،

والكثير من "الحالات"، التي يجتازها بخوف زملائي". كما جرت العادة، فتركيز مسكفين على أشياء، يبدو أنها تقنية بحتة، فضلاً عن أنه لا يكمل الكلام، إذ أن مقارنة بسيطة مع رأي "الزملاء الخائفون" – من ذلك الوقت وحتى وقت لاحق - يدل على عمق ودقة فكر مسكفين. كتب كوسماتوف الذي صور "الأخوات" في عام ١٩٥٨ عن الارتفاع المفقود في الصورة، والقيود المفروضة على عمق ميزان اللقطة ورأى مخرجاً لنظام الصورة البصرية المشوهة في التحول إلى السينما الواسعة. اعتقد مسكفين دائماً أن في عملية التغلب على أوجه القصور حصراً، وفي العمل على حدود الخطر ("فلتذهب الحدة المفقودة إلى الجحيم")، يستطيع المصور، والفنان بالعموم أن يجد وسائل تعبيرية جديدة للكشف عن فكرته. كما وانتزع وسيلة جديدة للتعبير من الفضاء المتغير في اللقطة.

المعلم

أفضل وسيلة لنقل التجربة هي عدم الإلتزام بها

داوودساموئيلوف

صور المصور الشاب في. آ. أنانيف فيلماً قصيراً على شاشة التلفزيون وطلب من مسكفين أن يشاهده: "على الرغبة في سماع أي شيء عن العمل أجاب اندريه نكولايفيتش ببساطة جداً، مجرد جملتين:" كلٌ على نفسه قاضٍ..."، وبعد وقفة: "أضيئوا العيون"، وعرض بيده ما كان يدور في خلده. على الرغم من أن عيون الممثلين كانت مضاءة في الفيلم، إلا أنه عرض بيده شيئاً آخر يحدد نسبة العلاقة مع الوجوه الفعالة، والممثلين، ومع جميع الناس... لقد تحدثت مرة واحدة فقط مع اندريه نكولايفيتش، ولكني من ذلك الوقت أعتبره أستاذي".

يعتقد الكثيرون بأنه أستاذهم - كان مدرساً لكل من يرغب في التعلم منه. لم يكن الجميع قادرين. كان لا بد من فهم تصريحاته المتميزة الغريبة (لم يلتقطها الجميع على الفور كما فعل أنانيف). كان لا بد من التعود على حقيقة أنه لا يشيد بأحد. في فيلم "فجر فوق نيمان"، عهد مسكفين إلى جريسيوس التحكم بالتعريض ومراقبته، وفي أول أسبوعين كان يلاحقة بالمراجعة ثم إعادة المراجعة، قرر يوناس أن يخرج من الفيلم، "لم أعد أتحمل". فأجاب مسكفين بهدوء: "ولكنكم تناسبون العمل". اعتقد جريسيوس: أن هذه هي المرة الوحيدة التي يشيد فيها مسكفين به، بطريقته الخاصة طبعاً. هذا صحيح: فمسكفين كان يحدثه عن الخطأ فقط. ولكنه لم ينس الحديث عنه في اللجنة الفنية، على الرغم من أنه لم يكن سوى متدربٍ، وبعد الفيلم كتب عن أداء جيد

مع طلب لنقل جريسيوس إلى اللوحة السينمائية المقبلة. أما التعلم من الأخطاء فهو مبدأ مسكفين التربوي الذي كان قد اختاره في العشرينيات.

قبل مسكفين في فيلم "فجر فوق نيمان" بإشراك د. د. مسخييف في العمل كمساعد (لقبه المسكفيني - ديدي)، وبعد محادثة قصيرة، طلب منه حساب الحد الأدنى من عدد أجهزة الإضاءة التي تكفي لكل ديكور. فأصبح مسخييف ضمن المجموعة، لعدم ارتكابه الأخطاء. "في الواقع، كان مسكفين يهتم بالمسائل الفنية أكثر من أي شيء. لقد كان يمضي فيها وقتاً أطول مما يمضيه في المسائل التطبيقية التقنية. هذا شيء غريب..." قال لي مسخييف. إنه يعتقد الغريب هو أن مسكفين كان "يدرب" المصورين الذين وقعوا في "أكاديميته" على التقنية فقط. لكن هذا مبدأ تربوي. في استعراض لمخطوطات كُتُب ر. ن. إيلين (١٩٦٠)، حدد مسكفين عند المصورين المبتدئين أن: "ما يدعو إلى صعوبات أعقد هو عدم وجود منهجية تسمح بالربط الكامل، وتطبيق المعلومات المكتسبة سابقاً في الممارسة، وعدم التقييم الكمي للاحتياجات في تلك الوسائل أو غيرها فقط بل ومحاولة توقع النتائج المحتملة التي يمكن الحصول عليها...". لقد درسهم الحسابات أيضاً، طاردهم بلا رحمة لضمان أن يتم إجراء العمليات الحسابية تلقائياً، بحيث لا تشغلهم التقنية ولا تضايق في الكشف عن المواهب. وإذا كانت الموهبة موجودة، فإنها سوف تعبر عن نفسها.

تابع مسكفين عن كثب عمل المصورين المعنيين. رسالة إلى ميسخييف في البعثة: "١. التعريض العام الصحيح تقريباً. لو كنت أنا، لكنت خفضتها بعض الشيء... ٢. فيما يخص الذقون، فحسب كل الحضور الذي اخترته من أسلوب إضائي يجب أن تتوقع تشويهاً كبيراً في الشريط الموجب بسبب نقص التعريض، ونظراً إلى وجود فائض من اللون الأزرق من السماء..." ست نقاط فقط، جميعها تقني. رسالة إلى سيميون إيفانوف: "أوصي بشدة استخدام مرشح أصفر خفيف... الدخان بشكل عام يوجد ضمن الحدود المطلوبة. وإنه لمن الأسوأ عندما لا يوجد في القطع المجاورة". وهكذا، في كل رسالة، كل شيء عن التقنية، ولا كلمة واحدة عن تكوين

الإطار، أو تعبيرية الضوء. بالطبع، فإن الأسئلة الفنية قد شغلت مسكفين، ولكن أيضاً على طريقته الخاصة: في استعراض عن مخطوطة كتاب آخر لإيلين، حدد مسكفين منتقداً المؤلف في الانعكاس الضعيف "لمشاكل الحصول على عمل فني"، فقال: "إن المطلوب هو وجهة نظر خاصة، ورؤية خاصة عن المادة، وكيفية اختيارها..." حق الفنان الشاب في نظرته الخاصة هو ثالث مبدأ تربوي عند مسكفين.

في اللجنة الفنية حسب مادة فيلم "تأملات" (يناير عام ١٩٦١)، إنتقد مسكفين محاولات و. ف. كوخوفارينكو "لمعان" الكاميرا الحرة، التي "أصبحت تماماً من المألوفات في السنة والنصف الأخيرة"، ووجد أنه من الضروري ملاحظة: "على الرغم من حقيقة أننا ما زلنا نختلف مع كوخوفارينكو، فإن عمله ضمن الناحية القانونية، طبعاً إذا ما استخدم القياسات المناسبة. إن اختيار الطرق محدود إلى حد ما بإمكانيات السينمائي، لا يمكن إدراك كل شيء في لوحة سينمائية واحدة، لذلك لا بد من الاختيار. وأؤكد مرة أخرى – يجب أن يكون لدى كوخوفارينكو شعور القياسات". عبارات لافتة للنظر: أولاً، يعترف مسكفين بالناحية القانونية للأسلوب، وأنه لا يناسبه شخصياً؛ ثانياً، ويدعو إلى الشعور بالقياسات، وثالثاً، يختلف في سوية واحدة مع مصور يصور فيلمه الثاني. كل ما أريد إضافته أن مسكفين، معترفاً بكل الحلول النمطية، لم يكن غير مبال بها جميعاً بالتساوي؛ إنه يعتقد أن أكثر ما يجيب جوهر السينما هو ذلك النمط البصري الذي يطوره بنفسه. ولكنه لم يعلن عنه في الاجتماعات أو في المطبوعات، وإنما أثبت في الأفلام عضويته. كما ولم يفرض تجربته الفنية - مبدأ آخر من المبادئ التربوية يتفق مع الجانب الأخلاقي لتعاليمه.

كان يحترم المساعدين حتى عندما كان "يطارد" جريسيوس أو يجبر ميسخييف على القيام ببعض العمليات الحسابية غير الضرورية. والمساعد الأول المبتدئ الذي أتى إلى العمل أمس كان لمسكفين نظيراً على سوية واحدة معه. ظل مبدأ "التعلم من الأخطاء"، ولكنه الآن يفعل ذلك من دون إنقاص سلطة المصور المبتدئ بين مساعديه والطاقم. "إنه لم يظهر تقريباً في موقع

التصوير - قال في. آ. بوريكين. أحياناً يأتي إلى جناح التصوير، يسحب أحداً ما جانباً، يقول بضع كلمات، ثم يذهب، ودائماً بحيث لا أحد يسمع ما يقول، وحالة أخرى فيها لم يلحظ أحد أنه قال شيئاً... دخل اندريه نكولايفيتش مرة وهو يصفر، مر بي وزمجر قائلاً: "الأمام"، وخرج دون النظر في وجهي. لقد أدركت: من الضروري إصلاح الضوء الأمامي". لاحظ الجميع دورة مسكفين الثابتة، هذه قصة س. س. شكولنيكوف (اللقب المسكفيني له "سيسي")، الوثائقي الخبير والذي كان مسكفين عنده مستشاراً في أول فيلم روائي: "عندما لم يأت في التصوير الأول، كانت دهشتي عظيمة. وظننت سوءاً أنهم يدفعون له مالاً للاستشارة. ولكنه غير موجود. وفقط عندما قال لي المخرج: "إن اندريه نكولايفيتش واقف خلفك منذ نصف ساعة مضت، لماذا لا تستدر له؟" أدركت أنه لو أني علمت بوجوده في جناح التصوير، لما كنت قادراً على فعل شيء، ولكنت فقدت كل ثقتي بنفسي".

كان مسكفين طبيباً نفسانياً داهية، كان يدرس ويشعر بشخصية المصور الشاب. لقد كتب للحساس، غير المعترف بسلطة مسكفين في شكل تجريدي "لو أنا، لكنت خفضتها بعض الشيء..." أما للهادئ والسعيد بالاستماع إلى النصيحة سيميون إيفانوف: "أنا أوصي بشدة..." كذلك كتب بشكل قاطع إلى في. جي. تشوماك: "صوروا بفاعلية" (مع مراقبة دقيقة للتعريض حسب الجهاز)، "إرموا الحماقة من العدسة" (العدسة الإضافية المنعمة). إن مبدأ الأوامر حين الخطأ تعلق أيضاً بالوافد الجديد تشوماك، ولكن مسكفين قد عرف الموقف الحذر في المجموعة تجاهه، والرسالة الأولى المشجعة أرسلها مع مساعد غير مختومة "بطريق الصدفة"، فتغيرت العلاقات مع المصور على الفور. ثم خرز الرسالة التالية من جميع الجهات ...

ساعد مسكفين كل من ورد إليه ليخرج إلى مسار مستقل. لم يكن هذا سهلاً دائماً. لم يكن لدى فيستوفيتش دبلوم من معهد فجيك (إذ أنه ترعرع في الأستوديو من عامل إضاءة إلى مصور ثان)، ولمجرد الضغط المستمر من مسكفين أعطي فرصة المشاركة في تصوير فيلم "قريبة غريبة". حصل غير ذلك مع تشوماك الحاصل على دبلوم بامتياز. بطبيعته لم يتمكن من طاعة

الآمرين، ففي الفيلم الأول، حيث كان مساعداً، تشاجر مع المصور. فجأة أخذه مسكفين، من أجل الجميع، وبالأخص من أجل تشوماك، كمساعد له في فيلم "السيدة صاحبة الكلب" بعد أن اقترب التصوير إلى نهايته. لم يكن هناك أي حديث حتى عن أنه سيحصل على تصوير فيلم، ولكن مسكفين حصل على ذلك: في أمر إنتاج فيلم "الأخوان كوماروف"، ذُكر: "المصورون آ. مسكفين وفي. تشوماك"، ومنذ البداية صور تشوماك بنفسه؛ لم يُذكر اسم مسكفين في تيترات الفيلم.

في السنوات الأخيرة، عامل مسكفين اثنين من متدربيه بكثير من الحب - ديدي ميسخييف و يوناس جريسيوس. إن ما وحّد بين الجنوبي المزاجي وبين الشمالي الهادئ هو أن كلاهما من الموهوبين. وقد جذبا مسكفين إنسانياً. ديدي - صياد عاطفي، وعموماً رجل عاطفي، مصمم ومستقل. كان فيه بدائية رجولية جداً، قيم مسكفين ذلك عالياً (في مناقشة فيلم "عودة فاسيلي بورتنيكوف" في مارس ١٩٥٣ ألقى كلمة موجهة: في عمل بودوفكين وأوروسيفسكي يمكن رؤية العقل والقلب، و"إعذروني على المقارنات غير المحتشمة إلى حد ما، فعلامات الرجولة واضحة للعيان، وأعني هذا الشغف، الذي بدونه لا يمكن لمنتج فني أن يكون"). كان خلاف ذلك مع جريسيوس. لاحظت بيلا مانيفيتش بدقة: "عامل مسكفين يوناس معاملة الأخ الحبيب الأصغر سناً، فكان رقيقاً للغاية، كان هذا مؤثراً جداً". تتعلق المراقبة بزمن فيلم "أوفود"، على مر السنين، اكتسب جريسيوس الاحترام، وبقيت العلاقات المؤثرة عنه. عندما ذهب مسكفين إلى شركة "موس فيلم" لإنتاج فيلم "حكايات عن لينين"، وضع شرطاً أن التصوير سيكون "بالتساوي" مع فاستوفيتش، والمصور الثاني سيكون جريسيوس.

جدلية الدرس

إن حدة الإدراك لا تقدر بثمن. وأما حدة الأسلوب فهي للأسف ذات قيمة عابرة.

إيفان أكسينوف

دعا يوتكيفيتش مسكفين، لأنه كان مشغولاً عادة بالتصوير مع يي. ن. آندريكانس (أشاد مسكفين بعمله في الفيلم الملون "المحارب العظيم ألباني سكانديربيج"). كان يوتكيفيتش قد مر من نفس المدرسة الطليعية اليسارية الفنية، التي عمل عليها كوزينتسف ما يقرب من عشر سنوات في "لين فيلم"، فأصبح واحداً من المخرجين الرواد في "المدرسة اللينينغرادية" في الثلاثينيات. عرفه مسكفين جيداً وعرف أنهما حسب مبادئ الفن ليسا متقاربين إطلاقاً. ومع ذلك، قبل الدعوة، على أمل أن تحضر فيما بينهما بعض من الأرضية المشتركة (وإضافة إلى أنه لم يكن لديه عمل آخر: فيلم "دون كيشوت" سلم في مارس ١٩٥٧، حصل كوزينتسف على إنتاج "هاملت"، وحينها كان يعمل على كتاب عن شكسبير). بدأ تصوير الفيلم في أواخر يونيو حزيران من "مكتب لينين" من أجل الرواية الثانية (إذ كان في السيناريو ثلاث)، وسرعان ما سافروا لمدة شهر ونصف إلى لينينغراد و سيسترورتسك حيث طبيعة الرواية الأولى. وبالتوازي مع المجموعة صور فاستوفيتش مشاهد في المدينة بدون لينين.

لعب في الدور الرئيسي م. م. شتراوخ قليل الشبه بلينين، وعمل المصورين لا يرضيه. كتب إلى يوتكيفيتش في يوليو تموز: "إن المصورين رائعون ومميزون أيضاً لكن لا بد من تذكيرهم ببعض ميزات رأسي... يضربون بالضوء على جمجمتي كما يشاؤون، يا له من كابوس. مسكفين - يا له من حبيب، وساحر، ولكن الله وحده يعلم كيف يمكن التفاهم معه". كان

مسكفين في الطبيعة المشمسة مضطراً إلى "الضرب بالضوء" للتعويض عن الضوء المباشر القوي (قبل ذلك كان شتراوخ يؤدي أدواره معظمها في الاستوديو، وهناك أوجه التشابه تحققت بوسائل أخرى). ومسكفين لم "يضرب بالضوء" عبثاً، فلقطات لينين المقربة في سيستروريسسك و رازليف معبرة جداً. في رسالة شتراوخ أثيرت قضية أخرى: "... أتوسل إليك لجعل مشهد لينين يفكر". مرور الغيوم العاصفة في الخلفية. لينين والطبيعة". لقد فعل "الحبيب والساحر" ذلك أيضاً. إن اللقطات العامة على خلفية الغابات، وعلى شاطئ البحيرة، قد لبت فكر شتراوخ، وخصوصاً اللقطة القوية في نهاية المشاهد في رازليف - فصل الخريف، مع جسم لينين المظلم على خلفية سطح البحيرة الرمادي والسماء ذات الغيوم.

ثم كتب شتراوخ إلى يوتكيفيتش: "لينين والطبيعة نجح والحمد لله!". إلا أنه لم ينجح كل شيء. كره مسكفين بشدة نص الرواية الثانية، وبدت الخلافات مع المخرج على الفور. لقد قال لمساعده: "السيد المخرج يريد... ونحن على استعداد للتنفيذ"، فنفذ بدون أي رفع للمستوى، ولا حتى "القليل" المسكفينية. آخذاً كلمة "الأسلوب" بمعنى آخر، يمكن القول إن الوضع تعقد بسبب "حدة أسلوب" مسكفين ومشغلي موسفيلم وليس كلهم، بالطبع، ولكن الكثير منهم، ولا سيما أولئك الذين كان معهم محادثات عند يوتكيفيتش عن العمل في فيلم جيد أكثر من المفترض وذي "مسؤولية" عالية. لقد قبلوا الظهور الثاني لمسكفين في الأستوديو، وخاصة أنه منذ أول مرة، في فيلم "إيفان الرهيب"، لم يسمح آيزنشتاين "بأكله"، وأظهر العمل التصويري الرائع، وخصوصاً الجزء الثاني مع المشهد الملون، إن آيزنشتاين كان على حق. أصبح عرض الجزء الثاني على شاشات السينما ممكناً - مع أن هذا تم بعد مرور سنة - و"المجتمع التصويري" خاف من نجاح جديد في "فارياج" (وتجدر الإشارة إلى أن في واقع أمر دعوة مسكفين تبينت طبيعة ومصير يوتكيفيتش: لقد حاول في كل حياته الوصول إلى آيزنشتاين وكوزينتسف، ولكنه دائماً كان يقف وراءهما على بعد يقل عن نصف خطوة؛ ومن الملفت للنظر أن التبديل التالي لمسكفين بآندريكانيس كما لو أنه أعاد موقف آيزنشتاين الجريئ والمأساوي الذي استبدل مسكفين بتيسيه).

سر "الزملاء" للغاية عند رؤيتهم لأول إختبار تقني صور في التلال من أجل الرواية الثالثة الملونة. في يوم التصوير كان الضوء شمسياً ساطعاً، والنوافذ كبيرة، وأجهزة الإضاءة التي جلبت من أجل إضاءة المناطق الداخلية لم تكن كافية. اقترح فاستوفيتش إلغاء التصوير، ولكن مسكفين كان يريد تجربة الشريط السينمائي في الحد الأقصى، فصور عينة، واعتبر بحق أن من أجل القدوم إلى التلال كانت قد صرفت أموال وأوقات، كما أنه يستطيع القيام بالتعديلات اللازمة حتى بعد مشاهدة السالب السيئ. لم يكن أحد ليعير اهتماما في "لين فيلم" لمثل هذا "العطل". أما مصورو "موس فيلم" فتشبثوا "بالفشل" لكي يتغلبوا على فيلم "فارياج": صحيح أنه لم يرى شيئاً، إذ عهد بكل شيء إلى فاستوفيتش... وصحيح أن مسكفين لم يجلس خلف الكاميرا، ولكنه رأى كل شيء بروعة.

لم يكن الأمر متعلقاً برؤية مسكفين، وإنما بتغير النمط الذي سار من قبل يوتكيفيتش. ففي أول العمل تمسك بالتوجه الذي بعد خلافه مع مسكفين كتب عنه شتراوخ: "... في قطعنا لا يوجد أي شكل أنيق خارجياً، أو منظور حاد، ولا أي من "التجاوزات" الإخراجية تلك التي كنت قد اتهمت بها في كثير من الأحيان.. الموضوع اللينيني يفرض نظاماً جذرياً مختلفاً من وسائل تعبيرية أكثر صرامة وإيجازاً، خالية من "الباروكية"...". لقد أعجب هذا النهج مسكفين، فهو أيضاً اعتبر أن: الشكل الدقيق والموجز ضروري وكاف لمثل هذا الفيلم، وهكذا صور. ولكن هذا أصبح للرواية الثانية وحياً، وبدأ يوتكيفيتش البحث عن "حدة الأسلوب" لإنقاذ الوضع بطريقة أو بأخرى.

كتب م. ي. توروفسكايا و يو. م. هانيوتين عن يوتيكفيتش: "إن فنه دائماً مخبري. إنه مثل إبرة البوصلة، تتحول في الاتجاه الجديد. دعونا لا نتحدث عن الموضة أو الحداثة كما يقال". وفقاً لحديث جريسيوس الذي أكده فاستوفيتش، وكان هنالك دافع مباشر للانعطاف الحاد: ففي الصباح شاهدوا مادة غير موفقة للرواية الثانية، في النهار كانت اللجنة الفنية من أجل فيلم "الرافعات تطير" ومحادثة بين مسكفين و يوتكيفيتش وجهاً لوجه، ثم قال مسكفين: "نحن مغادرون إلى المنزل. هل لديك أعمال في موسكو؟" - "كلا" - "سنغادر اليوم". كان هذا في ٢٩ أغسطس ١٩٥٧.

بقي في الفيلم مما صوره مسكفين مشاهد فسيستورويسك ورازليف. تم إلغاء الرواية الثانية، وصور الثالثة آندريكانيس وأعاد تقريباً جميع التصوير الداخلي للأولى. لقد قدم بحزم مشاهد في التلال بدون "باروكية"، وفي الأخرى تأثر انعطاف المخرج إلى الجديد، أما المصور فلم يكن عنده شعور كاف من النسب. لقد صور استوديوهات الرواية الأولى، ولنقل الشقة التي اختبأ فيها لينين، بعدسة قصيرة البعد المحرقي لمزيد من التعبيرية، فأصبحت أضخم؛ بدا مكتب بولوفتسيف عالياً وضيقاً للغاية بسبب نقطة التصوير المنخفضة واستخدام العدسة قصيرة البعد المحرقي. في مشهد اللقاء في المعمل (الرواية الملونة) فإن المتحدث المعارض مع يديه الممتدتين نحو الكاميرا تحول إلى صورة كاريكاتورية. إن "باروكية" اللقطات المشابهة هي هبة مباشرة... لن أقول نمط حديث، أنا أقول نمط الموضة.

عندما سلم الفيلم إلى اللجنة الفنية قال يوتكيفيتش: "... لقد أظهرت صداقتنا المشتركة مع آندريكانيس شرعيتها ، وأما مع مسكفين، المصور الكبير، فكان من الصعب العثور على لغة مشتركة". كانت عبارة "لغة مشتركة" تعني هنا عموماً "اللغة الفنية"، والتفاهم الضروري للعمل الجماعي: وعلى الرغم من النقاش الساخن في بعض الأحيان، الذي حدث عند مسكفين حتى مع كوزينتسف وتراوبيرغ، إلا أنه مع آيزنشتاين إلى هذا الحد من إثارة الجدل لم يصل. ولكن إذا كان عدم وجود التفاهم المتبادل أثناء العلاقات يمكن ألا يكون عائقاً للعمل (على سبيل المثال، لم يكن لدى مسكفين تفاهم متبادل كامل مع هيفيتس، ولكنهما صورا سوية فيلم "السيدة صاحبة الكلب")، فإن الاختلافات الجادة في "لغة السينما" ستكون بالتأكيد حجر عثرة. كانت "تقلبات" يوتكيفيتش التي تتعلق بالرغبة في مواكبة كل ما هو جديد غير محتملة أبداً بالنسبة لمسكفين. بالطبع، سيكون من المبالغة القول إن مشاهدة فيلم "طيران اللقلق" جعل يوتكيفيتش يتخلى فجأة عن مصور مثل مسكفين، - في ذاكرة جريسيوس رسخ التصور الخارجي للأحداث فقط، ولا بد أن هذا القرار قد نضج بالتأكيد - ولكن من المفهوم تماماً أن فيلم كالاتوزوف و أوروسوفسكي استطاع أن يكون دفعة إلى الخطوة الأخيرة.

عرض فيلم "طيران اللقلق" على الشاشات في أكتوبر ١٩٥٧. كانت حداثته بالمقام الأول في محتواه، ما لم يسمح للجميع وعلى الفور أن يفهموه. إن قوة الفيلم الذي يتكلم حول مصير الأشخاص الذين عرضت خلال حياتهم الحرب، حين وضعهم أمام خيار أخلاقي، قد تكرست بحقيقة أنه في حالة الاختيار يتضح أنه حتى الجمهور يعترف بالعلاقة مع البطل. من أجل هذا لم يكن التداخل المحدود للشخصيات في الوسط، في الخلفية الوطنية، قليل الأهمية، ومستوحى من الفكرة الإخراجية لكالاتوزوف - في ماضي المصور الرومانسي الممتاز، حصل أوروسيفسكي على نجاح، وذلك باستخدام عدسة واسعة جداً ببراعة والتصوير باليد. كل هذا جاء في قياسات هامة من العقد الثاني - "الكاميرا الذاتية" (في فيلم "المعطف" و"الرجل الأخير")، والعدسة الواسعة جداً وفقاً لمعايير بصريات ذاك الوقت (في فيلم "الإضراب" وأفلام تيسيه الأخرى). أما عدسة ١٨ ملم فقد حصل عليها بالتتابع من يكيلتشسك في تصوير فيلم "المجمع الأول". (لقد خبأوا عن مسكفين المستلقي من نوبة قلبية خبر مرض يكيلتشيك الخطير، ولكن كما قالت كوشيفيروف، شعر مسكفين بوفاة أحد الأصدقاء).

لم تكن قوة أوروسيفسكي في العدسة ١٨ ملم، أو في يده. إنه لم يخجل يوماً من التعلم. إن فيلمه الأول "كيف إيفان إيفانوفيتش يتشاجر مع إيفان نيكيفوروفيتش" يمثل تأثيراً واضحاً من أفلام فيكس الصامتة، في الإبداع الناضج المدروس من عند مسكفين (وليس فقط عنده) وهو مرئي في "الكاميرا الذاتية"، في أساليب الإضاءة، وحلول الألوان في فيلم "عودة فاسيلي بورتنيكوف". كانت قوة أوروسيفسكي بأنه، كما كان مسكفين، قادر على جعل تجربة الآخرين تخصه، وتعايشه، ويستطيع جمعها مع نتائجه الخاصة. وكانت قوة أوروسيفسكي في مهارته البارعة، في حماسه الرومانسي، في عاطفة تفيض. والنجاح الخاص في عمله هذا هو الاندماج الكامل لشغفه الخلاق مع فكرة المخرج (ليس في تاريخ السينما أمثلة عديدة على مثل هذا البيان في الكشف عن ذات المصور العميقة في إتفاق كامل مع المخرج: "إيفان الرهيب"، "بابل الجديدة"، "المواطن كين" ويلز وتولاند، "ريو إسكونديدو"

فرنانديز وفيغيروا، "الأرض تهتز" فيسكونتي وألدو، "آلام جان دارك"، درايرر وماتي...). إن هذا الإندماج حصراً هو ما أعطى في أفضل مشاهد الفيلم، وخاصة في مشهد الوداع إلى الجبهة، صورة رائعة للحياة الوطنية، ورفع تاريخ الكاميرا إلى الدائرة الملحمية.

تخللت الرومانسية إلى "الرسالة غير المرسلة". فاجأ فيلم " طيران اللقلق" بحدة الأساليب التي شارفت في بعض الأماكن على التكرار، وهنا كانت معادلة رائعة، ولكن ليس إلى الحد غير المتوقع، في المكان المناسب لشعرية المشاهد المرتفعة من صراع الإنسان مع الطبيعة، أما في المشاهد المعيشية فقد "أخرجت" نفسها. ومع ذلك، كان الفيلم أكثر كمالاً. تابع مسكفين عمل أوروسيفسكي باهتمام. كان الاهتمام مشتركاً: كما قال فينيتسكي، أحد أصدقاء أوروسيفسكي "إن مسكفين من وجهة نظره هو واحد من القلائل الذين تتمسك بهم السينما". كان بودوفكين قد عرفهما على بعضهما، فقام مسكفين سريعاً بإدخاله في "الدائرة الصغيرة". ومع كالاتوزوف كان صديقاً منذ فترة طويلة، بعد العرض الافتتاحي الأول في لينينغراد لفيلم "رسالة غير مرسلة" ذهب كالاتوزوف و أوروسيفسكي من بيت السينما (مجمع دومكينو السينمائي) إلى بيت مسكفين، على الرغم من أن لكليهما هنا أصدقاء كثراً.

حسب الملاحظة الدقيقة لجينسبورغ، فإن الاهتمام بالابتكار الذي مثل هذا قوي خاصة في "لحظات الاضطراب الثقافي". وهذا يتعلق مباشرة بفن التصوير السينمائي للنصف الثاني من الخمسينيات. كان نمط "الضخمامة" البصري خطيراً، ولكن كان من بين مؤسسيه كوسماتوف، و فولتشيك، وماجيدسون - معلمو المصورين الذين بدأوا التصوير في ١٩٥٤-١٩٥٥. في الأفلام الأولى تمثلت في الموقف الجديد للإنسان، كان هنالك بحث في الدراما، في اللعب التمثيلي، أما الحلول البصرية فطالما انجذبت إلى القديم منها. في سياق "الإضطراب الثقافي"، فالنمط الواضح لأوروسيفسكي أصبح فوراً من المألوف في أوساط الشباب؛ فباقتراضهم الأسلوب، بدأوا "يركضون" مع كاميرا محمولة باليد، غافلين عن الشعور بالتناسب، عمّا تحدث مسكفين عنه في النقاش مع كوخوفارينكو. ولكن، تماماً كما أن الحالة الثقافية لم تنته بالفوضى، فقيمة فيلم

"طيران اللقلق" لم تنهك "بالتشغيل" وكوزينتسف، ولو لاحقاً، في عام ١٩٦٤، قدم معادلة مختصرة: "جدلية الدرس في "طيران اللقلق"".

سريعاً ما ساعدت جدلية الدرس، في نهاية الخمسينيات، وصعد فن التصوير السوفييتي إلى مستوى جديد، مستوعباً حماس الأصالة وتجربة فيلم "طيران اللقلق"، ومن خلاله رومانسية أفلام العشرينيات، وتجربة "المدرسة البولندية"، والكثير من عند مسكفين، ومن تجربة الواقعية الإيطالية الجديدة. هذا لا يعني أن نمطاً واحداً قد عولج، على العكس من ذلك، فتنوع مجموعة "الخطوط" كان عظيماً، ولكن عولج تصور محدد جداً عن النمطية الحديثة. فكان شكله هو "مصير الإنسان"، حيث تمكن في. في. موناخوف من دمج الركض مع الكاميرا المحمولة باليد عضوياً، ولقطات التركيز التعبيرية مع تدرجات الطبقات الناعمة للمشاهد المؤطرة خلال الاعتماد على الممثل. وعندما ظهرت إلى جانب هذه الأفلام في أوائل عام ١٩٦٠ اللوحة السينمائية المسكفينية "السيدة صاحبة الكلب" بما فيها من تكوين دقيق للقطات، وتعبيرية، وضوء مشروط غالباً، وعدم التصوير بالكاميرا المحمولة باليد، فقد استطاعت أن تبدو وكأنها مثال للرجعية.

تقبل بعض المصورين الفيلم على شاكلة أنه "متحف". وكان احترام مسكفين كبيراً، وعن هذا لم يكتبوا، ولم يتحدث علناً طيلة وجوده على قيد الحياة. ولكن في العام ١٩٦٢ أخبر المصور الشاب ب. يي. كاتايف: "إن اللقطة في أفلام مسكفين معالجة حسب التكوين والحل الإضائي أكاديمياً وبدقة متناهية.... إن الأكاديمية التشكيلية لطيفة في حد ذاتها، ولكنها ليست دائماً مواتية للنوعية الفنية في اللوحة السينمائية بشكل عام". بهذا الشكل ألحق كاتايف مسكفين في الوسط الأكاديمي. لوحة "السيدة صاحبة الكلب" كلاسيك، وبالتالي فهي دائماً حديثة. ووفقاً لمنطق كاتايف، فشل مسكفين في إعطاء قصة تشيخوف شكلاً حاداً حديثاً. فما الذي كان حقاً؟

"السيدة صاحبة الكلب"

يجب التعبير عن المعاناة تماماً كما يعبَّر عنها في الحياة، وهذا يعني لا باليدين ولا بالقدمين، بل بالنغمة، والنظرة، ليس بالإيماءات، بل بالإيقاع.

أنطون تشيخوف

من محادثاتي مع ي. يي. هيفيتس، "لماذا عملتم مع مسكفين؟ وقبل ذلك اثنين من أفلامكم صورها ماجيدسون وسوكولسكي..." - "بدا لي أنهما لن يقدرا على التعامل مع تشيخوف... في قوتهما، فلنقل، "لوحات من الألوان". اعتقدت أن مسكفين سوف يقدم الأقرب إلى تشيخوف. تشاورت مع غريغوري ميخائيلوفيتش (كوزينتسف –يا. ب.). وهو قال أيضاً - طبعاً مسكفين". - "وكيف أخذ مسكفين إقتراحكم؟" - "كان رد فعله فوراً. قلت له: {اندريه نكولايفيتش، ألا تتسلم تصوير "السيدة صاحبة الكلب"؟} وعلى الفور رد: {أتسلم}".

من استعراض م. م. كوزينتسوف: "... وأول شيء تراد ملاحظته هو أعمال المصورين آ. مسكفين و د. ميسخييف. حيث أن يالطا عندهما كلها في الدرجات اللونية النصفية، وبدون المحاسن الجنوبية، مساوية لتسجيل ضوئي محافظ جداً في الفيلم ككل، أنت لا ترى في كل هذا مجرد مهنة التصوير السينمائي الممتازة فحسب، بل والرغبة في تقديم فيلم حسب تشيخوف تماماً" (أقول فوراً إن مسكفين دعا ميسخييف للتصوير "بالمساواة"، ولكن ديدي لم يعتبر أن الفيلم فيلمه، فهو رأى أن المهمة الرئيسية هي في المساعدة العملية لمسكفين في ترجمته للفكر البصري؛ شدد مسكفين على دور ميسخييف في كل مكان، واصفاً إياه بأنه "مساوياً وصاحب حق"). من مقابلة مع انغمار بيرغمان: "إن كل

فيلم موجه نحو تحقيق الأهداف بالنسبة لي هو بالمطلق أكثر أهمية من تلك الأفلام التي لا تستطيع فعل شيء، لا تريد شيئاً ولا تعني شيئاً. ما هي القيمة التي يمكن أن يمتلكوها مع التطور الرسمي والفراغ الموضوعي بالمقارنة مع فيلم "السيدة صاحبة الكلب" الذي، مع أنه استخدم وسائل تقليدية، هو عمل أصيل ونبيل بعمق؟" هكذا، من دون أي تردد، تسلم مسكفين الفيلم من تشيخوف، ومساهمته في خلق إنتاج سينمائي أصيل ونبيل من الضخامة بحيث أن عمل التصوير كان أول ما أراد أن يذكره مراجعو الفيلم اليقظون.

بالطبع، كاد مسكفين أن يكون مسكفينياً في الفيلم لو أن ما قدمه تحدد بمساهمته في اختصاص ضيق، محيط التصوير. وإنما تقرر له أن يعمل في كل شيء: كان يأتي بالتأكيد إلى جناح التصوير عندما كانت "تصنع ملامح" الديكورات، وكان أن أخذ من العامل أداته التي يرسم بها ليبين كيفية الحصول على الملامح المرجوة، لم ينهك السائق على الفور بعد تصوير الأحصنة – لقد فعل ذلك بنفسه؛ وملاحظاً أن الممثلين تعبوا، فجأة أعطى الأمر "أسفيدفي (Осведве)" – وهذا يعني أنه يطفئ الأضواء لمدة دقيقتين للتدخين؛ وتوقف التصوير، وحصل الممثلون على فترة راحة. قد يبدو الأمر زمناً قليلاً، ولكنه يحدد الكثير في النتيجة الإجمالية. طبعاً، فإن مسكفين لم يراقب الأشياء الصغيرة فقط، لقد كان منتجاً ممتازاً بالمعنى الأوسع للكلمة. وبالتالي، اقترح التخلي عن البعثة إلى موسكو وتصوير شوارع موسكو في شوارع لينينغراد، بل وأكثر من ذلك، بالقرب من الأستوديو (الذي يقع في جزء نموذجي لمدينة سانت بطرسبرغ التي بنيت في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين). وقد أثبت صحة رأيه – قام الفنانان الموهوبان ب. س. مانيفيتش و م. م. كابلان اللذان دعما رأيه "بمكيجة" قليلة لعلامات وترميمات صغيرة للساحة الصغيرة على الجانب الآخر من شارع كيروف المقابل للأستوديو تقريباً، وفيها بدأت في ١٨ مارس ١٩٥٩ تصوير الفيلم، الذي أصبح الأخير بالنسبة لمسكفين...

إن الكثير في فيلم "السيدة صاحبة الكلب" محدود بزمن الإنتاج، ولكن إلى اليوم تجني الحلول البصرية لمعظم المشاهد قربها من تشيخوف، وحقيقة أن الفيلم لم يقدم قط. بالحصول على "تسجيل ضوئي محافظ للفيلم بشكل عام" أوصل

مسكفين بعض أساليب تسجيله الضوئي إلى الحد الأقصى اللازم. أشار ميسخييف في هذا الصدد إلى "ميله نحو التصميم الناعم المتدرج لونياً"، وأوضح: "لقد أعجبته نتيجة الوجه المتدرج على خلفية الحائط المتدرج، وهذا يعني أنه خلق هذا الفن التشكيلي السينمائي بحد ذاته، دون استخدام وسائل قاسية".

إن القوة المفاجئة للمحاذاة المسكفينية كثيرة النعومة للضوء في غنى الإنتقالات وفي خصوصيتها، أعتقد، يمكن تسميتها حتمية (عبرت ت. ل. شيبكينا عن شيء من هذا القبيل، مشيرة إلى أن غناء ن. آ. أوبوخوفا إختلف "بالانتقالات غير المرئية، والتي كما لو أنه لا مفر منها"). ويمكن رؤية ذلك في المشهد الأول من الفيلم، في اللقطة العامة الأولى للكورنيش البحري (نابيريجنايا). كتب ل. ك. كوزلوف عنه: "ما الذي يمكن أن يكون أكثر ابتدائية من لقطة مرور آنا سيرجييفنا مع الكلب (سبيتز) على طول درابزين الكورنيش البحري النابيريجنايا؟ لقد كان من هذا مليون مرة، ولكن من أين هذا السحر، ولماذا هذه اللقطة، كما تبين، تجلس في الذاكرة كما لو شوهدت وقد صورها أنطون بافلوفيتش تشيخوف بذات نفسه؟" يمكن تفسير سحر اللقطة بتدرج الغاما الضيق ، والذي مع ذلك فيه حُفظ غنى التحولات - أعطى هذا صورة بيضاء، وكأنها أنصع قليلاً بسبب الشمس، خالقاً إحساس الحر، شوقاً خفيفاً، وملل المنتجع الصحي. وعلى كل حال، هنالك في اللقطة شيء من "القليل" الذي لا يمكن تفسيره منطقياً، وغالباً فإن هذا "القليل" هو ذلك الحد الأقصى، الذي في حال تجاوزه تصبح الصورة رمادية فوراً، وغير معبرة.

"سحر تراكب الضوء" "تسجيل ضوئي محافظ"، "تدرج ضيق للغاما"... يبدو أن هذا يجيب على التصور عن تشيخوف الناعم "الانطباعي". صحيح أن لديه بعض المبررات، لكنها غير مكتملة لكتابات تشيخوف و"للسيدة صاحبة الكلب" على وجه الخصوص. عرف مسكفين تشيخوف، وشعر به وبتفاصيله، وقدرته، وإذا لزم الأمر، ستطبق "أدوات فظة" (مثل أن "الدانتيل على ألبستهم الداخلية قد بدا له مثل الحراشف"). ليس من الصعب أبداً تحديد "الفظاظة" - إدخال التباين العالي والظلال العميقة، ومنظور واضح، وحركة نشطة للكاميرا، استخدم ذلك مع تطور رسمي أكثر تحققاً. مشى مسكفين في طريق "التسجيل الضوئي المحافظ". من

المفترض أنه يذكر قول تشيخوف: "يجب أن تكون القصة جديدة، وأما المؤامرة فقد لا تكون موجودة". إن التطور قد تمكن من التعامل مع المؤامرة، وجعلها أكثر إثارة، ولكن قصة "السيدة صاحبة الكلب" هي دراما من الروح. وفضحها سمح بالحل التدرجي اللوني مع مساعدة الظلال، و"القيم الصغيرة".

من بين اللقطات التي ظهرت فيها بقوة خاصة ملكة مسكفين الإبداعية لقوة "القيم الصغيرة" اللقطات المقربة لوجه آنا سيرجييفنا في المشهد الليلي في أورياند. إن التركيبة الضوئية المذهلة لوجه الممثلة لا تتوافق هنا مع تأثير ضوء القمر، ولكن لا ريب في أن هذا لم يلاحظ – إذ كانت من الضروريات لاختراق التفاصيل الدقيقة من حياة البطلة الروحية. ومن الجدير بالذكر أن رفض مسكفين "للأدوات الفظة" لم يمله مجرد الشعور الحق بالنمط الذي يجيب على قصة تشيخوف، بل وشعور السينما المتكامل، والذي يحذر من مغبة "الأسنمة" الحرفية لأي تفاصيل أدبية بحتة. قال. ن. تولستوي عن تشيخوف: "إن لديه أي تفصيل هو إما جميل، أو ضروري". ويمكن لهذه الكلمات أن تنسب مباشرة إلى سينمائية مسكفين "التفصيلية" حين تذكر اللقطات التشيخوفية جداً للمرور الأول لآنا سيرجييفنا على طول الواجهة البحرية، واللقطات في التدريب (على الرغم من أن هذا المشهد غير موجود عند تشيخوف)، وغيرها الكثير. لكن ربما كان من الممكن اعتبار المشهد في أورياند حسب الحل البصري تشكيلاً تشيخوفياً كاملاً مثالياً إذا كان مفهوم المثالي لا يعني الحد بعيد المنال. هنا، لا تكمن الروعة في العمل على لوحات البورتريه النفسية التي تجيب بدقة على الرسائل التشيخوفية فحسب، ولكن أيضا التوافق النادر للتناسب التكويني مع الشكل الفكري لما يرويه المؤلف من غنائية مباشرة. إن للقطة الأولى معنى خاص، مثل الشوكة الرنانة التي حددت درجة كامل المشهد.

... آنا سيرجييفنا وجوروف يجلسان على المقعد وظهرهما لنا، إلتقطتهما الكاميرا قليلاً من الأعلى، يُرى تحت منحدر في الأسفل البحر، ويبرز منه سلسلة من التلال الحجرية. الجمال والانسجام الداخلي للقطة ملائمان للتشيخوفية: "يا له من ضجيج في الأسفل، عندما لم يكن هناك يالطا، ولا أورياندا، والآن ضجيج ولاحقاً ضجيج مثله بلا مبالاة وصمت، عندما لن

نكون نحن هنا. وفي هذه الإستمرارية، في كامل اللامبالاة تجاه الحياة والموت كل واحد منا يغطى، ربما، برهن خلاصنا الأبدي، والحركة المستمرة للحياة على الأرض، والكمال المستمر". مزيج من الكتل المنيرة والمظلمة، ظلال منيرة... كيف خلق مسكفين مثل هذا، مزيج فريد، كيف أغلق عليه في إطار الصورة، كيف التقط تلك اللحظة في الطبيعة عندما توجب الضغط على زر الكاميرا؟ لم يبق إلا ذكر كلمات إيه. فرومانتين عن ليوناردو الذي رأى في الظلال المنيرة "وسيلة لنقل سر الوجود بواسطة سر آخر".

ما هو هذا السر الآخر؟ هل هو مصدر إلهام، إختراق بديهي إلى التناغم؟ على الأغلب، نعم. لكن يجب معرفة كيفية إيصال الآخرين إلى ما اخترق، وبم شعر. على سبيل المثال، يجب على الرسام معرفة تقنية وقوانين اختلاط الألوان. التقنية عند المصور السينمائي أكثر صعوبة بألف مرة، مهما سعى المهندسون والمصورون بأنفسهم على إجراء العمل في أدنى حد ممكن. عمل مسكفين الكثير من أجل هذا. تماماً مع بداية تصوير فيلم "السيدة صاحبة الكلب" طبعت مجلة "تقنية السينما والتلفزيون" مقالاً لمسكفين وبيل عن المبدأ الرشيد لقياس التعريض. إن الأجهزة التي أعدها مسكفين سمحت اعتماداً على قياس الضوء تحديد وبسرعة ما سوف يكون على الشريط السينمائي؛ ولا يبقى إلا تصحيح، إذا لزم الأمر، فتحة العدسة، والإضاءة – ثم التصوير. لكنه هو من صعب الأمور بتصويره الفيلم مع فتحة عدسة ثابتة ١:٣,٥، ومزيلاً الزائد من الضوء بالمرشحات الرمادية. تقنية مرة أخرى... وقد حل هو مشكلة ليست بفنية – نقل فكرة تشيخوف عن الاستمرارية التي تقدمها الطبيعة، والتي فيها، ربما، وقع رهن الكمال المستمر على طريق التناغم العالي. لم يمكن لمعنى تشيخوف هذا أن لا يكون وثيقاً لمسكفين في المجال الفلسفي، والأخلاقي، وأسمح لنفسي أن أقول، حتى في مجال السلوك اليومي (إن عادة مسكفين في المكان الدائم في صالة العرض أو حافلة الأستوديو قد دخلت إلى أسطورته).

قدم م. مامارداشفيلي تعريفاً ممتازاً لمعنى النشاط الإبداعي: "... إن الرجل، في الفن والفلسفة، يمارس شيئاً واحداً في نهاية المطاف: يعطي نفسه تقييماً عن نفسه". بالنسبة للمصورين السينمائيين، هم ينفذون فكر الآخرين، لذلك فإمكانيات

هذا التقييم أكثر تعقيداً بشكل ملحوظ، وعلى الرغم من ذلك، فإن مسكفين عندما وجد السبل الكفيلة بإيصال فكر تشيخوف، وتقييمه عن نفسه، تجسد تقييمه هو عن نفسه. في نفس الوقت، وبكونه فناناً حقيقياً، فهو لم يصفّ سلسلة منطقية من التفكير في شكل فني، ومنه إلى حل تقني. سار كل شيء بديهياً، وأدى هذا تقنياً إلى ثبات مستوى معالجة الخلفية (والذي يضمن بدوره ثبات فتحة العدسة)، وثبات الطبقة اللونية المفتاحية، وثبات اختيار زوايا التصوير.

إن التصوير مع الحركة في الفيلم قليل، وليس باليد، بل بالرافعة (كرين) صور ركض وآنا سيرجيبفنا وجوروف على الدرج والبهو. إقترح المخرج حركة حادة، وجوهاً وامضة . وأصر على رأيه على أمل أن النتيجة ستعجب المخرج. على كل حال، فبالحديث معي في عام ١٩٨٧، سمى هيفيتس هذه اللقطات "نقطة الضعف الوحيدة في الفيلم تصويرياً". وأعرب عن اعتقاده بأن نظام الإضاءة ضايق الحركة النشطة. لم يكن مسكفين عقائدياً، وكان يمكنه أن يضيء بشكل مختلف، ولكنه وقف على حقيقة أن أسلوب تشيخوف لا يتطلب حركة حادة للغاية للعاطفة المفتوحة، والتطور الخارجي. (في تصوير اللقطة التي لم يتم تضمينها في الفيلم، - أثناء عودة آنا سيرجيبفنا إلى القاعة، ركضت تحت قوس مضاء بإنارة خافتة، وتقريباً في ظلام دامس – اقترح ميسخييف على مسكفين استخدام ضوء نشط خلفي: "لقد تصورت في نفسي أنه أثناء العبور فإن الضوء من بعيد قد يعطي ذلك البصيص الغريب الذي يشكل لغزاً ما وراء الكواليس. قاوم مسكفين ذلك لأنه يعتقد أن هذا التأثير يفيد في الإضاءة المعاكسة").

أعطى هيفيتس الكثير من الاهتمام للمؤامرة بالذات، واعتبر أن أهم ما في الفيلم هو تصادم حب جوروف وآنا سيرجيبفنا مع العالم المبتذل مما لبى تراجع الرومانسية في أواخر الخمسينيات. ومع ذلك، فإن جوهر قصة تشيخوف القصيرة، التي منها انطلق مسكفين، أوسع من ذلك بكثير. ومن هنا أتى التعارض مع المخرج. واحد آخر حصل بسبب لقطة آنا سيرجيبفنا بعد الوقوع بالذنب - مع شعرها المفرود، لقد أدت إلى هجوم ودي حتى من نقاد السينما الداعمين. لقد عارض التوضيح الحرفي لأسلوب تشيخوف وأفكاره، حيث اختفى السياق المعقد الذي فيه توضعت كلمات القصة "مجرد مذنبة في

لوحة قديمة". في هذه المرة ساد رأي هيفيتس. كان مسكفين مضطراً للسير على مبدأ "السيد المخرج يأمروننا...". لم تكن اللقطات التي أخذت من القصص الأخرى (مثل المخمورة في مطعم)، والتي تمزق الإيجاز والكمال المتناغم للتحفة التشيخوفية بأحسن حالاً من الناحية البصرية. لكن في هذه المشاهد قد حفظ الثبات، - للدرجة اللونية، والرسم، والتفاصيل -، العام للفيلم (وتجدر الإشارة إلى أن هيفيتس قد أعطى قراءة أكثر دقة وكمالاً، في رأيي، عن تفسير نثريات تشيخوف في فيلم "الرجل السيئ الجيد").

"التواضع، هدوء الشكل - أكثر صعوبة" (كوزينتسف). هذا ما بحث عنه مسكفين حين إبداعه وحدة قوية، ويمكن القول موسيقى، للنمط المتناسب. لقد حافظ على هدوء الشكل عندما أمضى عدة ساعات في انتظار الطقس المناسب لتصوير منزل آنا سيرجييفنا، ولاحق الشفافية الدقيقة للقطات الداخلية والخارجية، ودخل في نقاش مع المخرج بسبب التصوير مع حركة الكاميرا، وتجنب المؤثرات. كان هدوء الشكل مرتبطاً مع فكرة الثبات التشيخوفية، ومع حقيقة ما عرفه آيزنشتاين بأنه "تقليد الدقة المسؤولة في الأدب الروسي".

"الدقة المسؤولة" هي، ربما، أفضل سمات الصورة في جميع لقطات فيلم "السيدة صاحبة الكلب" تقريباً، وخصوصاً تلك التي صورت داخلياً على أنها خارجية. إن إتمام تصوير اللقطات المختلفة من حيث الضوء ووقت العمل هي مهمة صعبة وحساسة، وواحدة من التجارب الأكثر وضوحاً في مهارة التصوير السينمائي (أثناء ترتيب اللقطات الخارجية المتناوبة، فإن أدنى خطأ يتخللها سوف يكشف التزوير). تم تصوير إحدى أشهر لقطات الفيلم في الاستوديو، اللقطة المزدوجة لكل من آنا سيرجييفنا وجوروف على مقعد في أورياند. إن مسكفين مع الدقة التي تبدو لا تصدق، قد "ألصق" نظام وقت الضوء، الطبقة اللونية العامة، ذات الجو الذي تحدد بلمسة من الخلود، مع تناسب اللقطة الطبيعية السابقة حين ظهر إطار واسع من الخلف، والتي سبقت مناقشتها. يمكن ذكر أمثلة أخرى، فلنقل، اللقطات الداخلية الرائعة للشخصيات الرئيسية على الرصيف وسط البالة. إن من صور اللقطات الخارجية على الرصيف عندما لم يكن باتالوف موجوداً (بسبب مرضه، كما أجلت مشاهد

القرم الداخلية) هو ميسخييف: حينها مرض مسكفين هو الآخر، وإلغاء التصوير المتعلق بالقارب كان من المستحيل. ومن ما صوره ميسخييف يظهر هجوم كاميرا بطيء ساحر حتى حدود اللقطة المقربة لوجه آنا سيرجييفنا؛ على ما يبدو، تم الاتفاق مع مسكفين على شروط التصوير.

كنت محظوظاً. لقد رأيت كيف كان مسكفين يصور "داخلياً على أنه في الطبيعة". بنى مانيفيتش وكابلان في جناح من الأستوديو جزءاً من كورنيش يالطا مع زاوية مطعم صيفي. أضيئت "السماء" الملونة بالأزرق بعشرات من أجهزة الإضاءة. بواسطة إشارة اندريه نكولايفيتش الصامتة أضيئت بالتناوب واحداً تلو الآخر مشكلة بقعية غريبة. بدت مظلة المطعم المخططة أكثر من إحتفالية. أما على الشاشة، فظهرت السماء على نحو سلس، بيضاء رمادية، وظهر المطعم مملاً. صورت اللقطة في نفس المفتاح تماماً الذي كان في لقطة يالطا على الواجهة البحرية. وكان عند مسكفين صيغة "إذا كنت قد زرعت اللفت في جناح التصوير، فلا تتوقع أن ينمو الموز على الشاشة". ولكن كان هنا الموز، الذي نما من اللفت!.. دون أن ينظر في منظار الكاميرا، أشار مسكفين إلى نقطة التصوير، واتجاه القضبان لسكة العربة، وعندما جلس ميسخييف على الكاميرا، لم يقم بإجراء تصحيحات تقريباً. أما مسكفين الذي كانت عيناه تتعبان بسرعة (أذكر جيداً، كيف أنه عندما عمل على الضوء، إلتفت إلى الجدار، نزع نظارته وأغلق عينيه لفترة وجيزة بيده)، والذي لمرة واحدة أو لمرتين نظر في منظار الكاميرا أثناء تثبيت الضوء، فقد تمكن من رؤية الصورة المستقبلية في أي موضوع تصويري. التجربة؟ بالطبع. الحدس؟ بالتأكيد. وهل ربما من اللازم تسمية ذلك بالرؤية المطلقة في التشبيه الدقيق مع السماع الكامل، الذي لا ينعم به دائماً حتى كبار الموسيقيين؟

لقد فاجأني سلوك مسكفين: إيماءات غريبة تبين أوامر موجهة إلى عمال الإضاءة، البصق على الأرض في المكان الذي يجب فيه وضع الضوء. أشار ميسخييف: "ظن الكثيرون أن البصاق المهروس برجل مسكفين هو "تظاهر بالتكبر" منه، ولكن هذا ببساطة من أجل عدم إصدار الضوضاء، أو تعكير صفو الآخرين.فعنده، أخلاقية العملية ذاتها كانت موضوعة عالياً". مبدأ "عدم إزعاج

الآخرين" هو مبدأ ثابت في أخلاق مسكفين ويرتبط مباشرة مع المبدأ الرئيسي- المساعدة. قالت مارلين ديتريش عن أورسون ويلز: "كانت لديه ميزة مذهلة في شحن بطارياتنا الفارغة بالطاقة"؛ وهذا ما استطاعت إيا سافينا، التي لعبت دوراً معقداً دون أن تملك ثقافة تمثيلية أو خبرة عمل، قوله عن مسكفين. كما أنه قد فعل ذلك بمسكفينية بحتة. تذكرت سافينا كيف أنها لم تملك زمام الأمور مرة في التصوير: "إنتهى يوم العمل، كنت غاضبة، كان باتالوف يبتسم بسحر مما زاد غضبي أكثر. أنزعج ي. يي. هيفيتس، فازددت غضباً من نفسي لأنني سببت الحزن له؛ لم تسر الأمور كما يجب، كل شيء سيء، ثانية أخرى وأنفجر، ولا أستطيع فعل أي شيء. أطفأ مسكفين الأضواء وقال لي: "تعالوا" - "إلى أين، اندريه نكولايفيتش؟" - "هيا، أقول لك" لقد تبعته بطاعة. لم يتلفظ أحد ولو بكلمة واحدة، على الرغم من أن المصور قد أوقف التصوير. قادني مسكفين بصمت إلى غرفة المصورين، جهز الشاي بصمت، ومد لي كوباً كبيراً بصمت، صب لنفسه، جلسنا معاً في صمت لمدة عشر دقائق، وشربنا الشاي. "هل مرَّت؟" لقد صورنا المشهد بشكل سريع جداً". لم تسر الأمور بحالة واحدة من هذه - فمسكفين، بشكل حدسي، وحتى قبل هيفيتس الحساس تجاه الممثلين، كان يلتقط التغيير في نفسية الممثل (من أجل اكتمال اللوحة سأقدم هذا "الشحن" من نقطة أخرى: فحسب رواية تشوماك، أرسل مسكفين مسبقاً مساعده إلى الحجرة، الذي بدوره وضع غلاية الماء لصنع الشاي وسكب في كأس مخصصة لسافينا؛ بالمناسبة، كان مسكفين يخمر شايه الشهير من خلطة معقدة لأنواع مختلفة؛ كان يجلب له معارفه الذين كانوا في الخارج، وخصوصاً بناءً على طلب من كوزينتسف – ي. جي. إرينبورغ - أنواع الشاي الغريبة في ذلك الوقت).

إن نمط عمل مسكفين قد خلق للممثلين "نظام الراحة الأعظم".حتى الملاحظات التي ألقاها مسكفين عرضاً كانت مهمة. وأجمل مثال على نصائح مسكفين، حقاً ليس في فيلم "السيدة صاحبة الكلب"، وإنما في فيلم "الوديع"، فيلمها المقبل، حكته سافينا بنفسها: "في يوم من الأيام، نظر إلى المواد المصورة، وباختصار رمى كلمات:"أنتم تغضبون، يا سيدتي. لا تفعلي هذا. من الأفضل أن تسخطي"". ولكن من الأكثر أهمية كانت مساعدة مسكفين للممثلة التي حملتها الصورة. إن كلاً من سافينا عديمة الخبرة وباتالوف الذي

امتلك خبرة أحادية الجانب (فهو قبل هذا لعب في الغالب دور عامل) قد تمكنا من لعب دورهما، ليس بفضل هيفيتس فقط ، بل وبفضل مسكفين – إذ أنه "لعب" كلا الدورين معهما، وأحيانا عوضاً عنهما. وهكذا، فإن اللقطة الأولى للمشهد في أوريانادا قد "أصابت" الجمهور بالجمال الخلاب وبالنقل الدقيق للجو التشيخوفي لدرجة أن بعض اللهجات الرتيبة عند سافينا، والقليل من اللامبالاة المفرطة عند باتالوف في اللقطات المقربة المزدوجة التالية، لم تُلحظ.

كما جرت العادة مع مسكفين، ففي فيلم "السيدة صاحبة الكلب"، وُجدت ديناميكية البورتريهات. أول لقطة مقربة لوجه جوروف في الطبيعة في يالطا – سيد موسكوفي واثق بنفسه، كئيب، (ضوء لين، والتصوير من الأسفل قليلاً)، واحدة من اللقطات الأخيرة – عند المرآة في غرفة فندق "البازار السلافي"، حيث "تبين له أنه قد طعن في السن في السنوات الأخيرة، وأصبح سانجاً" (الضوء في الأساس نفسه، ولكن أكثر تبايناً، والتصوير من الأعلى قليلاً). تلك اللقطتان المقربتان في المنزل عند الموقد عاليتا الأهمية (وهو إيجاد جيد لهيفيتس). في مشهد مع الزوجة يتكئ جوروف على الموقد بظهره ورأسه، رافعاً ذقنه؛ إنها لفتة غير طبيعية بالنسبة له. لقد عزز مسكفين هذا بواسطة الضوء المتميز عن اللقطات الأخرى – إن جوروف بعيد جداً في تفكيره، لقد أصبح مختلفاً عند آنا سيرجيفنا عما كان عليه سابقاً، وتكشف الصورة عن هذا: إذ أن جوروف هنا أجمل وأنظف. لكن بإلتفاته إلى صوت زوجته، يقع في ضوء آخر، اعتيادي له، مع ظلال مرئية على وجهه. واللقطة المقربة الثانية - في معطف الفرو، مع رأس منحنٍ، وشعر ملبد، ووجه رطب. دعا ميسخييف هذه اللقطة المقربة بالمفتاحية لجوروف، مدققاً على أن الضوء هنا "كلاسيكي من حيث المخطط"، ولكن مع بعض الإضافات التي جعلت من الوجه "فراغياً جافاً" مع بعض "اللمعات المضيئة ذاتياً". لقد أُعدت اللقطة المقربة، بوسائل بسيطة، للإنسان الذي أدرك أنه لأول مرة يحب حقاً، وأن ليس هناك أي أمل في تغيير شيء ما في الحياة.

سأتقدم من بعيد إلى صورة آنا سيرجييفنا المقربة - من اللباس. كان مسكفين يقظ جداً لزيها، "فأخرجه" بذاته. أشار مانيفيتش: "قال لي باختصار: "إسألوا عن لباس جدتكم". أدركت أنه من المطلوب إلباس إيا من الرأس حتى

القدمين، وهو ما كان في ذلك الحين. ما حصل حينها أكثر واقعية، فخيطنا من الطراز القديم. قدم مسكفين خياطته (كانت قد خاطت له قميصاً) تمت خياطة كل شيئ باليد...". أحب مسكفين فكرة أن ترتدي أنا سيرجبيفنا قبعة سوداء. إنه لأمر غريب في يوم ساخن في منتجع صحي، لكنها في المقابل أكملت إيقاع الزي (مظلة بيضاء، قبعة سوداء، قميص أبيض، تنورة سوداء). الشيء الرئيسي أن القبعة السوداء ضرورية من أجل البورتريه المفتاحي لآنا سيرجبيفنا. لقد فكر به مسبقاً، لذلك، عندما قام بالتجربة السينمائية، لم يصور سافينا في الديكورات، بل على خلفية من القماش الأبيض لمحاكاة السماء الفاتحة. كما وعلى خلفية من السماء قد صُورت اللقطة المقربة على الواجهة البحرية. في البداية ترى آنا سيرجبيفنا من الخلف تقريباً. ثم، شاعرة بنظرة "عارية" لأحد ما إليها، إلتفتت بحذر. إن ظل القبعة (البيريه) قد غطى جبينها وعينيها، ولكن العينين التين أضاءتا بعض الشيء أومضتا قليلاً، ما مرر لها حالة التوتر.

إن هذه اللقطة الرائعة هي مفتاح كل المشاهد في يالطا، وكامل الفيلم. كما أن حدة الإدراك، والقدرة بمساعدة الضوء، الظلال المنارة، "الكميات الصغيرة"، مع موقع توضع الوجه في اللقطة على إختراق الخارج، والنظر في الروح، هي تلك المهارة في الصورة النفسية المقربة التي أظهرها مسكفين في لقطات كوزمينا المقربة في فيلم "بابل الجديدة"، وكررها مؤكداً (أذكر بلقطة أوجفو المقربة في فيلم "طرف فيبورغ")، ليس أنها لم تتلاش، ولكنها قد ازدادت. إن التعريف الأكثر دقة لصورة آنا سيرجبيفنا هذه هو الكلاسيكية. (وهذا هو السب أن الكلام حول "أكاديمية" مسكفين غير أساسي: ينبغي عدم الخلط بين الكلاسيكية وبين الأكاديمية، كما هو الحال مع ما بين الكلاسيكية والفئوية. وليس هناك شك حسب طبيعة إدراك مسكفين ونوع إبداعه، في أنه على مر السنين قد أظهر نفسه كفنان كلاسيكي). بإرادة الله أصبحت لقطة آنا سيرجبيفنا المقربة هي الأخيرة في معرض مسكفين للصور النسائية. في زمن ليوناردو كانوا يعتقدون أن قوة حياة السيد تذهب إلى المنتج الأخير، ويبدو الأمر وكأنها تصبح قبر معدها. إذا كان الأمر كذلك، فإن اللقطة المقربة على الواجهة البحرية أصبحت أفضل زينة للقبر المسكفيني وواحدة من إنجازاته

العالية، ومثل "تقرير عن الذات" لمسكفين الإنسان – ذي الباع الطويل بالوجوه البشرية والمتذوق العميق للجمال الأنثوي ...

وقد سمى ميسخييف، الذي تعلم من مسكفين الدقة في التعاريف، هذه اللقطة "هيروغليفية الفيلم". وعند السؤال من أين أتى هذا التعبير، أجاب: "إني لم أسمع بهذه الكلمات عنه، إنها جاءتني في وقت لاحق، يمكن لهيروغليفية الفيلم أن تكون لقطة. قال لي مسكفين إنه يفضل الانتقال من الخاص إلى العام. كان يريد أن يرى لقطة واحدة من أجله هو، لقطة مقربة واحدة، وبعد ذلك يدفع عن نفسه". واضح أن القبعة السوداء في "الإطار الهيروغليفي" قدمت لمسكفين - الظل، وتباين الضوء على الوجه؛ كانت القبعة الفاتحة لتخفف بالانعكاس الظل. ولكن في لقطات أخرى لسافينا أنار مسكفين الظلال، وجعلها أحياناً مضاءة تماماً.

إذا قورن ما بين لقطات آنا سيرجييفنا المقربة، فمن السهل أن نرى ديناميكية الشخصية، ولكن اهتماماً خاصاً سيتوجه إلى عينيها، وطريقة إشعاعهما بتميز، واندلاعهما في لحظة الذروة، وصيرورتهما نوافذ الروح. عندما صور مسكفين اللقطات المقربة، وضع قبالة الممثلة "مُحاور" - جهاز إضاءة "بيبي" مغطى بمرشح لوني كثيف حتى لا ينير الوجه. وإليه كانت تثبت نظرها في الوقت الذي يريده مسكفين لكي "تنار" العيون. إن اللمعة المرجوة تختلف باختلاف اللقطة، لذلك كان يعد جهازاً مغايراً في كل مرة - "بيبي" في مكان منخفض، أو جهاز إضاءة أشد يقع إلى الجانب قليلاً، أو حتى جهاز إضاءة قوي على بعد حوالي العشرة أمتار من الممثلة. كلها تقنيات... وهذه علامة تقييم النتائج: "في العرض الافتتاحي في بيت السينما بموسكو لم يكن مسكفين موجوداً، كان مريضاً على ما يبدو - قال هيفيتس-. ركض إلي أوروسيفسكي وأتذكر ما قالة كلمة كلمة، قال "من يستطيع تصوير عيني سافينا هو شخص واحد فقط في العالم - إنه مسكفين!"".

كتب شوماك عن لقطات سافينا: "لقد شاهدت أن خطوط ظلال ليوناردو ممكنة، وحقيقية، أنشئت في عيني". وعن ليوناردو تحدث لي ميسخييف، وأراني كتاب ميريجسكي الذي رافق مسكفين في شبابه، وسافر معه إلى ألما

آتا. (وقال ديدي إنه بعد قراءته له، شعر: أن مسكفين بالنسبة له "مع ليوناردو لم يلمسه فقط، بل واندمج معه بطريقة أو بأخرى حتى"). بعد فيلم "السيدة صاحبة الكلب" "حشى مسكفين حرفياً" ميسخييف بكتاب "في علاقة بالحديث عن الظلال الساطعة والضوء الداكن". إنها مصطلحات غريبة – من ميريجكوفسكي، من قصة عمل ليوناردو على لوحة مونا ليزا، التي اعتمدت على وصف "مجمع للصور" في "أطروحة عن الفن التشكيلي". تذكر ديدي المزيد، تذكر الحواجب المصنوعة من ورق الكالك الأبيض في فيلم "فجر فوق نيمان" فيلم في بداية الخمسينيات: بحث مسكفين في انعكاسات الضوء الأبيض عن "الظلال الساطعة". أما القبعة السوداء فكانت لازمة من أجل تقديم "ضوء مظلم" على وجه آنا سيرجيبفنا. إلا أن الأمر ليس في المصطلحات، فالفكرة هنا أن الظلال المنيرة المسكفينية فضحت روح البطلة التشيخوفية التي وجدت حبها، وفهمت "أن الأكثر تعقيداً وصعوبة قد بدأ لتوه".

هذه هي الكلمات الأخيرة لقصة كتبها تشيخوف. وإني أذكر نهاية هذا الفيلم. بعد اللقطة البسيطة كلاسيكياً، التشيخوفية جداً (آنا سيرجيبفنا وجوروف، اللذان فصلتهما ملزمة النافذة، يتحدثان، إننا لا نسمعهما، ولكننا نفهم أنهما يتحدثان عن أشياء معقدة وصعبة) – اللقطة من وجهة نظر آنا سيرجيبفنا: جوروف في الأسفل من المدخل، يقطع ظله الطويل خط مسار الطريق المداس بالثلج. إنها تجلب إلى الذهن فيلم "المعطف" قسراً: الظل الطويل والمسار في مشهد عملية السطو... لقطة من وجهة نظر جوروف: كتلة البيت، النوافذ المظلمة تومض خافتة. لا تضيء إلا نافذة آنا سيرجيبفنا في الأعلى، وشعاع ضوئي يسير من عندها إلى الأسفل... كما هو الحال في كاتدرائية فيلم "إيفان الرهيب". ثم يخفت الضوء... "المعطف" - "إيفان الرهيب" - "السيدة صاحبة الكلب" ... ظل طويل على الثلج، شعاع متلاشٍ: اللقطات الأخيرة من الفيلم الأخير لمسكفين. وأنا أعلم أن مسكفين لم يصورها في آخر العمل، ولم يستطع احتسابها الأخيرة، وهيأ نفسه لتصوير فيلم "هاملت" وأفلام أخرى. لكن، وفي جميع الأحوال فإن هذه اللقطات هي أخيرة. وإن القلب ليتقلص في كل مرة تمر فيها على الشاشة ...

"هاملت"

... والعالم، في كل عمل موضوعي كامل هادف، ليس كتلة خامة من مجموعة تفاصيل مفككة، ولكن كل جزئية، كل ظاهرة، تخضع إلى ذلك التواصل العظيم، والإمتثال العظيم.

فيليمير خليبنيكوف

قبل رأس سنة عام ١٩٦١ جرت مقابلة مع مسكفين في "أسبوع لينينغراد السينمائي": "أقول لكم باختصار، في عام ١٩٦٠، توليت تصوير فيلم "السيدة صاحبة الكلب" – مارست الكثير مع المصورين الشباب. في ١٩٦١ سأصور فيلم "هاملت"". إن الأسلوب ليس مسكفينياً على الأرجح، لم يكن ليقول "مارست" بل غالباً "حملت"، ولكن الحادثة صحيحة. ساعدت الذكرى السنوية المقتربة لشكسبير نضال كوزينتسف من أجل فيلم "هاملت". وافقت اللجنة الفنية في ٢٧ سبتمبر ١٩٦٠ على النص المجهز منذ مدة.

لدى ديفيد صموئيلوف سطوراً يمكن أن تعزى مباشرة إلى كوزينتسف: "يا لها من رعاية غريبة في عالمية المصير، أين محن دون كيشوت أو محن الملك لير؟" وهذا صحيح - فلماذا قاتل كوزينتسف في الفيلم عن محن هاملت، من أين هاجس القلق هذا على مصير العالم الذي تخلل في الأفلام الأخيرة؟ إن ما أجابه بنفسه هو الأكثر وضوحاً، قال: "إن "هاملت" - تحريض من أجل الإنسانية". إن كوزينتسف هو واحد من الأوائل في الفن السوفييتي في ١٩٥٣ وخلال فترة حياة ستالين تسلم تجهيز هذه المأساة في المسرح رافعاً الصوت لأجل "ضخامة مفهوم العدالة والحقيقة والرحمة". لقد كان فخوراً لكون "الشيء الرئيسي في المسرحية، كما كنت أريد، أصبح مونولوجاً عن المزمار". لقد اعتبر أن "هاملت" هي مأساة الضمير، ومع بداية الستينيات أصبح تحقق مشكلة مسؤولية كل شخص عن كل ما

يحدث في العالم حادة جداً. وكان مسكفين يفكر بنفس الطريقة، إضافة إلى أنه أعرب عن أمله أن في فيلم "هاملت" سيتم إيصال ما لم ينته في فيلم "ايفان الرهيب" إلى الكمال. قدمت مأساة شكسبير كل الإمكانيات من أجل هذه الفرصة. لم يرتبط مع فيلم آيزنشتاين "هاملت" غير المكتمل بشكسبير وإيفان الرابع فقط – المعاصرين (كتبت رواية "هاملت" بعد ١٦ عاماً من وفاة إيفان الرهيب)، ولا فقط تهمة ستالين لإيفان الآيزنشتايني في "الهامليتية". كان المهم هو مبدأ العودة إلى الماضي في حد ذاته لاقتحام مشكلة اليوم. سار آيزنشتاين في فيلم "إيفان الرهيب" خلف بوشكين الذي دعا إلى النظر في مأساة العصر بنظرة شكسبيرية. لقد سمح فيلم "هاملت" لكوزنيتسف ومسكفين أن ينظرا إلى زمانهما نظرة شكسبير.

هكذا كان "القلق على مصير العالم"، وكانت حسابات شخصية مع حكام هذا العالم. وكانت الطريقة الرئيسية لمواجهة الشر عند كوزينتسف ومسكفين - منذ الأفلام الأولى – هي إعداد شكله المناسب بتلك القوة، كي يفتح هو عيون الناس على جوهر الشر. والآن عند شعوره بنشوء نفس آخر عند المخرج، استطاع مسكفين أن يأمل بقدرتهما على تحقيق هذا. لقد كان واثقاً من أن الطاقم سيعمل بحماس كامل، وعرف علاقة هذا الحماس بالعطاء، وبالنتيجة. لقد أراد تصوير فيلم "هاملت" لدرجة أنه قال ذلك بلسانه، على عكس عادته، لكثير من الأناس المقربين، وقد أبدى عن مشاركة إما جريسيوس أو ميسخييف في العمل اعتماداً على أي منهما سيكون متفرغاً.

كيف تخيل مسكفين أسلوب إبداع الفيلم؟ خص ا لدراما في خطابه عن النص أمام اللجنة الفنية. عادة، كان يقول إن "البضاعة الكثيرة"، أما هنا فقد أعرب عن أسفه للإختصار؛ أزعجه الجزئان: "إن الفيلم يجب أن يكون في جزء واحد، بغض النظر عن الطول". أثيرت قضايا الصورة في ملاحظة عن "التنقية" - التفسير الحرفي أكثر من اللازم لواحدة من استعارات شكسبير والصياغة الجديدة الصريحة أكثر من اللازم من يومنا الحاضر (لم يعجبه في النص "جر" تمثال كلوديوس). لكن في هذه الحالة، لم يتحدث بالأمثلة الدقيقة عن تناسب بناء الفيلم القادم بقدر ما تحدث عن فكرة المخرج العامة (عندما عرف كوزينتسف حول "قفزات العصا" الحتمية، تخلص منها بحزم في الفيلم في وقت لاحق). لم يكن لمسكفين غير هذا الخطاب في هذا الموضوع. لا بد من محاولة تخيل كيف كان يرى الفيلم، وكم كان له مهماً.

في مناقشة الفيلم قال كوزينتسف عن الحل البصري: "إن الفكرة معقدة إلى حد ما، ولكني أودها أن لا "تذوب في اللقطة"، وكما قال اندريه نكولايفيتش مسكفين، أن "تكون لوحة سينمائية هادئة". وهذا يعني أن موضوع التحفظ والشكل الهادئ قد نشأ أثناء التقديرات الأولى. على ما يبدو، ارتبط مع هذا اختيار مسكفين لفيلم "السيدة صاحبة الكلب" في نهاية عام ١٩٥٨، وليس فيلم ت. يو. فولفوفيتش و ن. ف. كوريخينا "لا يمكن قطع الجسر" من كتابات آرثر ميللر "موت البائع المتجول"، حيث تطلب الأمر تناسباً تعبيرياً أكثر. هنا كان لمسكفين لحظات جذابة، لقد أحب فيلمهما الروائي الأول "آخر شبر"، كما أنه أعطى موافقته تقريباً. إقتراح هيفيتس قد غير كل شيء على الفور. كانت فائدة فيلم "السيدة صاحبة الكلب" بالنسبة للفيلم القادم "هاملت" بالمقام الأول في أن الأساس الأدبي سمح بتقديم بناء الظلال المنيرة المفصل والشامل و"الهادئ" في فيلم بالأبيض والأسود (إتفق كوزينتسف و مسكفين منذ البداية أن فيلم "هاملت" سوف يكون بالأسود والأبيض).

قال لي ميسخييف إن فيلم "السيدة صاحبة الكلب" كان لمسكفين محاولة للإندماج، وأضاف، أن المحاولة خجولة، "لأنه في المستقبل،"هاملت"، أراد أن يعمل بشكل جدي، لقد جذبته نغمية الكتل. جذبه على سبيل المثال، كيف لسحب الدخان أن تتوضع مع الغيوم السماوية في سماء رمادية - مثل هذه الأمور الكونية. وأنا عرفت هذا من محادثات عابرة بالصدفة". إنه يذكر أيضاً أنه حتى "الضوء المظلم" و"الظل المشرق" كانا مرتبطين بالفكرة (وهنا، من الخطأ عدم ملاحظة أن هذه المصطلحات لم تعن لمسكفين، كما ولميريجكوفسكي، فكراً تقنياً بقدر ما كانت تعنيه من فكر فلسفي، وجدلي).

في إبداع مسكفين، كما يعتقد ميسخييف، كانت ستبدأ فترة جديدة: "أعتقد أنه يتصور "هاملت" منجزاً بكتل كبيرة نغمية وخال تماماً من أي تأثير قاهر، أول ما يتبادر إلى الذهن...". لقد جادلته في هل من المعقول أن تكون "الهيروغليفية" المسكفينية لفيلم "هاملت" شكلاً فضائياً من تشابك الدخان الأسود على خلفية من الغيوم الناصعة والسماء الرمادية الفاتحة، أجابني ديدي: "أنا لا أعرف ... يجب التفكير في هذا، أما التأكيد...". إن حذره مفهوم: لقد عرف مسكفين وكونه شخصاً عاطفياً، شعر به جيداً، وبالتالي لم يشك في فهمه أحاديث عادية على الوجه الصحيح. ولكنه لا يريد أن يؤكد، فمن غير المتوقع أن يقتصر مسكفين على تعميم

دور الكتل النغمية، على الرغم من أن هذا ليس بعيداً أبداً من الكثير في فيلم "إيفان الرهيب"، من أفضل لقطات فيلم "بيروغوف"، من اللقطة "الفضائية" مع قبة التلة وجسم إنسان يركض عليها في فيلم "فجر فوق نيمان". كان ميسخييف فناناً حقيقياً وفهم أن: الحلول المخطط لها سلفاً تتأكد حتماً في العمل.

خلال فيلم "السيدة صاحبة الكلب" وضع مسكفين في الاعتبار مشكلة فيلم "هاملت"، على الرغم من حله في المقام الأول المشكلات التي طرحها تشيخوف، والتي تتعلق بالكشف عن دراما الروح. ومع ذلك، "هاملت"، مع كل تنكاريته، طالب "بوضع بؤبؤ العين في الروح"، وبصرف النظر عن الكتل النغمية كانت هناك حاجة، وخاصة بالنسبة للصور المقربة، إلى معابر حساسة للنغمات. في فيلم "السيدة صاحبة الكلب" تم اختبار أساليب تقنية قد تكون مفيدة في تصوير فيلم "هاملت"، مثل العمل على فتحة عدسة ثابتة أو على حدود قدرات الشريط السينمائي، على "السلبية الرقيقة". كان هذا لازماً في فيلم هيفيتس، ولكن ربما ليس في مثل هذه الحدود القصوى. أبقى تشوماك على قطع منها؛ عندما تشاهد سلبية لقطة مقربة لوجه سافينا، فإن أول فكرة: إنه جميل للغاية؛ والثانية: إنها على وشك "الانهيار" بوضوح، كم هي قليلة كثافة العدسة... (وفوراً تأتي إلى الذهن كلمات أرنولد عن "التغلب الواعي على الصعوبات التي وضعتها عمداً بنفسك").

كان يجب أن يعجب مسكفين بالطبع بما في فكرة كوزينتسف من التعارض "العالم الواسع، حيث تحرَث الأرض وينجَب الأطفال" و"الفضاء الملعون المحاط بالجدران". لكن على هذا الأساس، تصور كوزينتسف الفيلم بالشاشة الواسعة. إعترض مسكفين بشدة، فكان يؤيد الشاشة العادية، ووفقاً للأسطورة، وحتى "العمودية" (وكان مستعداً لاختراعه). شيء كأنه تناقض: يدعم الشاشة الواسعة لفيلم "دون كيشوت" مع بطله "العمودي" بلا تردد، وها هو يرفضه بشدة في تصوير فيلم "هاملت". في الواقع، فإن ذلك منطقي: فعدسة التصوير العريض (أنامورفوتيك) تعطي تشوهات هندسية ملحوظة، ولاسيما عندما يكون التصوير في الحجرات مع خطوط عمودية قوية، في فيلم "هاملت" فهذا النوع من اللقطات هو أكثر بكثير مما في فيلم "دون كيشوت". ومع ذلك، كان مسكفين ليتحكم في هذا، ولكن كانت الأسباب الفنية أكثر أهمية. وهي من السهل فهمها إذا ما عدنا إلى فيلم "السيدة صاحبة الكلب": كان من المفترض منذ البداية أن يصور على شاشة واسعة،

ومسكفين شجع هذا الخيار بالضبط. دعونا نتذكر المشاهد المناخية من فيلمي "السيدة صاحبة الكلب" و "هاملت"، وتعامل مسكفين مع عرض الشاشة، سرعان ما يصبح واضحاً: في الفيلم التشيخوفي اللقطات زوجية في المشاهد، وهي أفضل "صلاحية" تكوينياً في شاشة واسعة؛ أما في الفيلم الشكسبيري فمناجاة (مونولوج) هاملت، الذي من أجله مباشرة أريدَ الحصول على شاشة "عمودية".

وأعرب مسكفين عن وجود اعتبار آخر بطريقة المزاح، ولكن، كما هو الحال دائماً، فإن له معنى عميقاً. سألته سافينا كيف سيكون فيلم "هاملت"، ملوناً أم بالأبيض والأسود؟ أجاب مسكفين: "إذا كان لديكم نص سيئ، فصوروه بالألاون، والشاشة الواسعة. وإذا كان متوسطاً فصوروه بالأبيض والأسود في شاشة واسعة. إذا كان جيداً فصوروه بالأبيض والأسود في شاشة ضيقة. والاستثناءات تكاد لا تذكر". كان نص "هاملت" بالتأكيد جيداً...

هكذا ويمكن القول إن في "هاملت" أراد مسكفين محافظاً على تعبير دقيق ومتوازن للإطار ("لوحة هادئة") أن يأتي، كما جاء في كلام خليبنيكوف، إلى "الاتصال الكبير، والامتثال الكبير" للفضاء، والخلود، والوقت الطويل، الكتل الضخمة الظاهرة في الحركة والحالة الإنسانية، ومعابر الطلال المنارة المكشوفة ديناميكياً. أراد مسكفين عن طريق التوجهات الدقيقة للأبيض والرمادي والأسود، و"بالقدرة التواترية الفوتوغرافية، وبحتمية التحولات بين الضوء والظل، أن يعد كياناً متناسباً لترابط وقانونية عالم المأساة العظيمة.

هل أخبر عن فكره التصويري كلاً من كوزينتسف وإينيس؟ إن ذلك، خصيصاً ومباشرة، غير مرجح. كانت هناك مناقشات وحوارات، بشكل عشوائي ومنظم. فمسكفين، على سبيل المثال، عارض بحدة بالغة التركيبية الكوزينتسفية أحادية الإحتمال في إعطاء سموكتونوفسكي الدور الرئيسي (لقد دعم مسكفين في هذا الفنان س. ب. بيرسالادزي الرائع، الذي عمل على الأزياء). كما وتركت "قفزات العصبي" الكوزينتسفية أثراً في رسومات إينيس الأولى، وعلى سبيل المثال، في فيلم "حفلة تنكرية"، حيث التعبيرية خيالية تقريباً. لم يكن هذا ليعجب مسكفين، إذ أن ذلك سيستخدم في "لوحة مضطربة". إن النزاعات في مرحلة مبكرة من العمل شيء طبيعي، كانت دائماً موجودة عندهم، وكانت تنتهي دائماً مع حل عام. يا ليتهم وجدوه في فيلم "هاملت" أيضاً...

عـام ١٩٦١

وكان ذلك العام الأخير...

مايكل لوزينسكي

في أوائل كانون الثاني وصلت بطاقة بريدية: "عزيزي اندريه سنة جديدة سعيدة، أرجو لك السعادة. شكراً لكم على اهتمامكم وعلى لطفكم لنا جميعا... أشد على يدكم بقوة. المخلص د. شوستاكوفيتش". إنه لأمر مسر تلقي تهنئة من صديق قديم... جلبت ذكرى إينيس السنوية فرحاً لمسكفين لا يوصف. لقد أتم سبعين عاماً في صيف عام ١٩٦٠، ولكن الوقت لم يسعه للاحتفال إذ كان في الحملة. ثم أعد معرضاً إفتتح أخيراً في ٣١ يناير في بيت سينما دوم كينو - أمسية إحتفالية. على رأس وفد المصورين وقف مسكفين مع سلة من الفاكهة والزهور، خرج وألقى بعض الجمل. إن ظهوره على أنه شخصية رسمية تقريباً أمر غير عادي، غير متوقع، أبرز ذلك بشكل ما حبه الشديد والخاص تجاه إينيس.

وكانت ذكرى مسكفين السنوية قد اقتربت أيضاً: في ١٤ من فبراير سيكمل سنته الستين. قرر المصورون ترتيب احتفال مهيب على شرفه لا تقل عن ذاك، ولكن خوفا من الإحراج من جانب بطل اليوم، أرادوا تأمين موافقته. عندما تكلم معه يي. في. شابيرو، واحد من أقرب المصورين السينمائيين إليه حول هذه الذكرى (وكان لقبه المسكفيني "يوجين" نظراً لمعرفته الفرنسية) تمتم له فرد: "غير ممكن". اعترض شابيرو، فالذكرى السنوية لازمة للمصورين، إذ إنه سيعزز مكانة هذه المهنة. تذكروا في الأستوديو خطاب كوزينتسف القاسي على اللجنة الفنية في يوليو تموز عام ١٩٦٠، فهو بعد أن اتهم مصوري "لين فيلم" السينمائيين في عدم مواكبة مستوى الإتحاد السوفييتي، أضاف: "أجد أنه من السهل الحديث عن كل هذا لأنني عملت طوال حياتي مع اندريه نكولايفيتش

مسكفين، وأوافق على توقيع عقد معه للفترة المتبقية من الحياة، وليس هناك مصور سينمائي آخر - صغير أو كبير – أحتاجه". ليس لدي أدنى شك: بعد استماعه شابيرو، اعتقد مسكفين أن المناسبات لا تصنع الهيبة، بل جودة العمل، لكنه قال شيئاً آخر: "إذا مر شهر فبراير، حينها سوف نحتفل".

لماذا قال ذلك؟ هل بسبب الظروف الصحية؟ إن القلب المريض قدم العلم بأن الحياة تتغير (فهو لم يعد يعمل في المهنة بمنزله)، ولكن لم يؤثر بشيء يذكر على العمل: "إن جمادة وجهه بقيت نفسها في التصوير وظل كعادته يصل بسرعة ليشغل البرج" كما تذكَّر كوزينتسف. "خلال التصوير لم يشعر أن لديه قلباً مريضاً وكان يقفز فوق البرك..." - قال هيفيتس. أما سافينا فقالت: "عبور عربات الخيل. عانت الأحصنة من منحدر حاد. فارتمى مسكفين من الأوائل. أصبت بالقشعريرة عندما رأيت هذا الإنسان ذا الشيب، الذي يصارع وحيداً، فيعود شبابه، وتعود قوته بسبب رعاية حيوانات مخبولة. وصل الناس، ساعدوه، وأوقفوا...".

في فصل الشتاء كان يرى أنه أفضل حالاً مما كان عليه في فصلي الربيع والصيف، وكذلك كان في هذا الشتاء. بالإضافة إلى العمل على فيلم "هاملت"، والرعاية اليومية للشباب (قضى معظم الوقت مع صغار السن كراسيف وتشيروف اللذين كانا يصوران مع هيفيتس فيلم "الأفق")، كان يعمل كثيراً في التقنية. في ١٨ يناير، صنع مع صاحب ورشة معالجة الشريط السينمائي آ. م. فالو تقريراً للمصورين عن الشريط السينمائي الملون الجديد. خصص هذا الشريط السينمائي في تصوير شابيرو فيلم "ملكة البستوني" وتصوير ميسخييف فيلم "الرحلة المخططة"، وقاما بطلب من مسكفين باستخدام أساليب مختلفة من الإضاءة والطباعة، مما قدم له مادة وافرة للمقارنة. في ٢٣ يناير ولدت أساطير بعد اجتماع اللجنة التقنية من أجل فيلم "حذار، جدتي!". اسمحوا لي أن أشرح: كانت اللجنة تقيم عمل المصور السينمائي وهذا يؤثر على حجم الرسوم المالية. كان المصورون يشكلون غالبية أعضاء اللجنة، فسار مبدأ "قدم لي، فأقدم لك" فصوتوا دائماً بتقدير ممتاز "خمسة"، وعند القصور الواضح في الصناعة كانت توضع أسباب "موضوعية" تخفض من الجودة، وليس من تقييمها. كان مسكفين عضواً في هذه اللجنة، إلا أنه لم يشأ اللعب في هذه الألعاب المخيفة، فكان لا

يحضر سوى اجتماعات أفلام خاصة به. وهكذا، أدت التقديرات المبالغ بها إلى انخفاض في جودة المستوى السينمائي، قرر رئيس اللجنة، كبير المهندسين في الأستوديو، ي. ن. ألكساندر، وضع حد لهذا في عرض افتتاحي لفيلم لم يقم سيرغي إيفانوف ذو الخبرة بتصويره بأفضل وسيلة، وطلب من مسكفين أن يحضر إلى الاجتماع. وفقا لأحد ما قيل عن الأسطورة، ولسوء حظ ألكساندر، لم يستطع مسكفين الحضور، واقترح المصورون وضع "خمسة" عندما دخل رأس مسكفين الباب. لقد حدق حوله في نظرة إلى الجميع ثم اختفى. قال أحدهم فوراً "أربعة"، فصوت الجميع لهذا التقييم. في الواقع، وما أنا شاهد عليه، جاء مسكفين إلى الإجتماع، جلس في الزاوية مع الكآبة والصمت المعتادين. فرض وجوده بحد ذاته لهجة المناقشة، تحدثوا بحضوره من دون تجاهل أوجه القصور، ووضع الأغلبية العظمى عند التقييم "أربعة".

لماذا كان يرغب في انتظار شهر فبراير؟ الآن، لن يتم العثور على الجواب، من الممكن فقط القول إنه، على الرغم من أنه ولد في شهر فبراير، إلا أن هذا الشهر لم يعجبه، إذ كان مرتبطاً بالكثير من الحزن. "ها هو فبراير آخر قد بدأ - كتب إلى أتاشيفا في فبراير عام ١٩٥٩ - وبصفة عامة، اشمئزاز وقتامة". في ١٣ فبراير ١٩٦١، قبل يوم واحد من عيد ميلاده الستين، مرت ثلاث عشرة سنة على تاريخ جنازة آيزنشتاين. تذكر مسكفين ذلك. لقد علم من روستوتسكي كيف أن آيزنشتاين أجّل الاحتفال بالذكرى السنوية الخمسين وحتى إنه قال له وهو ذاهب من أجل إلقاء خطاب نيابة عن طلاب معهد فجيك إن هذا لن يكون في الذكرى، وإنما في الجنازة (كما حدث). كان آيزنشتاين يؤمن بالخرافات، ويعتقد في نبوءة أنه سيعيش لمدة خمسين عاماً. لم يكن مسكفين مؤمناً بالخرافات، ولكن يمكن فهم أن كل هذه الصدف - شباط، ذكريات سنوية، أرقام ١٣ - قد تفتن أياً كان. شابيرو، على سبيل المثال، قال لي بحزم: "أنا لا أريد أن أقع في خطأ"، وقال على الفور جملة: كأن مسكفين يعلم أن فبراير سيكون قاتلاً.

أنا أيضاً لا أريد أن أقع في خطأ، ولكن أعتقد أن مسكفين قد فهم حالته، وبدأ الاستعداد مسبقاً. ولم يكن صدفة تقديمه هدية إلى ميسخييف كتاب ميريجكوفسكي عن ليوناردو – إذ أنه كمدرس قد أعطى لطالبه المعرفة المهمة، وربما، الأكثر أهمية. يبدو في السنوات الأخيرة أنه قدم الكثير من مثل هذه

الهدايا: ففي مكتبته التي حفظت، لم يكن كتاب ديلاكروا "يوميات" وغيره من الكتب التي تذكرها كوشيفيروفا جيداً. لقد سُر دائماً بتقديم "البريزينتس" الهدايا، ولكن الآن كان هذا الكتاب من أكثرها قرباً إليه. أعرف تماماً أنه أعطى بنفسه رباعيات عمر الخيام التي طبعها هو بنفسه في العقد الثالث من ترجمة ي. ي. تخورجيفسكي الذي اعتبره أفضل التراجم. كان في الهدية علامة الحرص على الصديق، وربما آية لنفسه، آية الوداع مع الحياة الخاطئة، المريبة، والمحببة للخيام. الآن، أصبح مزاجه على ما يبدو على مقربة من السطور: "كن صادقاً. وانتظر الموت بهدوء. وهناك، إما هاوية، أو شفقة علينا". لقد قدم الخيام هدية، ولكنه تذكر رباعياته، بما في ذلك هذه السطور.

من الواضح أن أفكاره حول النهاية الوشيكة التي ظهرت بعد النوبة القلبية الثانية، ارتبطت بحقيقة أنه منذ عام ١٩٥٦ وهو يعيش بشكل مستمر تقريباً في بوشكين، "وطنه الصغير". قال في. آ. جافريلين قولاً رائعاً إن الوطن الصغير هو المكان الذي فيه ينفق الشخص سنوات عندما يتشكل العار والضمير. ولذلك، فالوطن الصغير يشد - من أجل التطهير. انشدَّ مسكفين إلى مسقط رأسه، حيث استراح بروحه، فكر بعمل "هاملت"، فقلق بشأن مصيره. وكانت لديه أسباب: في كانون الثاني، قررت الإدارة في موسكو أن تجعل الفيلم أكثر "تصديرية" - ملون، بالشاشة الواسعة. كان ذلك وسيلة لإغلاق الإنتاج: من الواضح أن كوزينتسف و مسكفين و إينيس لم يوافقوا على اللون. ومع الإدارة تجادلوا، وعاد تدريجياً الوضع إلى الحالة الطبيعية... لكن الأثر بقي، إذ أن "هاملت" ظل مصدر قلق كبير.

رواية كوزينتسف: "في صباح ٢٧ فبراير ١٩٦١، تجادلنا أنا و مسكفين و إينيس، كما جرت العادة، في غرفة صغيرة في الأستوديو السينمائي. وعلى الرغم من أن فكرة إنتاج فيلم " هاملت "قد بدت سخيفة للكثيرين... عملنا. أظهر إينيس الرسومات، حاول مسكفين مرة أخرى إقناعي رفض الشاشة الواسعة، وأن هذه اللوحة السينمائية تحتاج إلى شاشة عادية وعدسة واسعة. ثم خرجنا من الغرفة. كان المصورون السينمائيون الشباب في الممر اللينفيلمي العريض ينتظرون مسكفين: إذ كانوا يصورون فيلمهم المستقل الأول، واندريه نكولايفيتش يرعاهم. ذهب المصورون - الرجل الأشيب الشعر بعمر الستينن، واحد من مؤسسي مدرسة فن التصوير السوفييتي،

واثنان من الشباب الذين أنهوا تواً الدراسة في معهد فجيك، - متجهين سوية إلى جناح الاستوديو. التفت اندريه نكولايفيتش ولوح بيده وقال: إلى الغد".

في الغد عيِّنت جلسة اللجنة الفنية من أجل نص فيلم "النورس الأسود" وكان ميسخييف من سيصوره. في بوشكين، وقبل النوم، قرأ مسكفين النص في فراشه. في الصباح، في اليوم الأخير من شهر فبراير، مات.

لقد دفن في بوشكين - بجوار قبري والديه، بجانب كنيسة مقبرة كازان. ووضعوا في نعشه قبعة آيزنشتاين الفرو. ووفقاً لرسم إينيس نصبوا نصباً تذكارياً: لوح متواضع ثخين من الجرانيت الأسود السويدي وإطار غرانيت مع حوضي زهور من الجانبين تمما شكل الصليب؛ وفي الجزء الأخير من اللوحة وضعت صخرة من الجرانيت الأسود مصقولة وملمعة من جانب واحد وذات نسب مشابهة لشاشة السينما، نقش عليها: اندريه نكولايفيتش مسكفين مصور سينمائي ١٩٠١-١٩٦١

كان رجل زمانه، ورجل كل العصور.

من الصعب إكمال لوحته. لأنه كان "مغلقاً" كما أغلقت الجسيمات عن الفيزيائيين، وإنما يتم الحكم على خصائصه حسب الأثر المتروك، حسب الأدلة الظرفية. لقد كان نادراً ما "ينفتح": وحيداً مع نفسه، مع صديقه، مع المرأة التي أحبها، ووحيداً مع الطبيعة.

وجده ميسخييف في واحدة من هذه اللحظات: "كنا قد صورنا مرور الفرقة عند السياج الرمادي، وينبغي أن يكون الجو هناك غائماً والسماء رمادية، وكانت تسطع شمس أبريلية نشطة، تتدفق تيارات ماء. جلسنا وانتظرنا لمعرفة حالة الطقس. أخذ مسكفين مجرفة وذهب إلى مكان ما.. ثم بعدها بفترة، ذهبت للبحث عنه. وراء سياج التصوير كان نهر يجري، أوختينكا "Охтенка"، ويعلوه تل عليه جليد وثلج متراكم. شكل ذوبان الثلوج بقع ماء، كان الماء يريد الجريان في النهر، وها هو يمارس عملاً لا قيمة له على الإطلاق، كان يفتح مجرى للماء، يصنع بحذر أطراف الساقية الصغيرة... ... اقتربت منه من أسفل النهر، وعندما أجلس ظهره وارتفع مع المجرفة على خلفية السماء الجميلة... يا له من شخص مدهش محب لتحويل كل شيء إلى الحركة... "

فلنذكره بهذا الشكل.

فيلموغرافيا

الاختصارات: ك.س. - كاتب السيناريو، أس. - أسيستينت، أ.ع. - أول عرض، م.ص. - مهندس صوت، م.م. - مؤلف موسيقي، م.ت. - مدير تصوير، م. - مساعد، إ. - إخراج، ف. - الفنان.

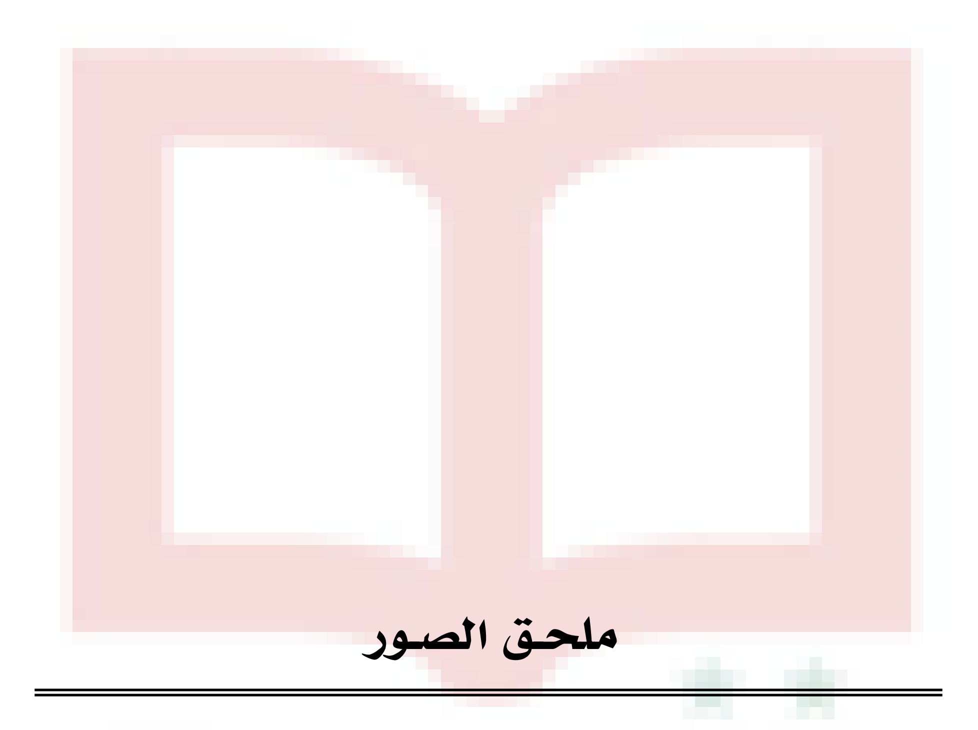
كل الأفلام ما عدا تلك التي نُبه عنها تمثيلية، طويلة، بالأبيض والأسود وذات قياس عادي (كلاسيكي)

- **ن + ن + ن**. سيف زاب كينو ١٩٢٤. أ.ع. ١٩٢٤/١٢/٧. ك.س. آر.في. شميتدهوف؛ م.ت. إن. يفيموف، م. م.ت. آ.مسكفين
- **ستيفان العشوائي**. سيف زاب كينو. ١٩٢٥. أ.ع. ١٩٢٥/٤/٧. ك.س. بي.شيغوليف؛ إ. آ.إيفانوفسكي؛ م.ت. إي.فرولوف، إف.فيريجو-داروفسكي، م. م.ت. آ.مسكفين؛ ف. آ.أوتكين، في.إيغوروف.
- **نابولينو-غاز**. سيف زاب كينو. ١٩٢٥. أ.ع. ١٩٢٥/١٢/١٥. م. س. و إ. إس.تيموشينكو؛ م.ت. إس.بيليايف، م. م.ت. آ.مسكفين؛ ف. بيه.إينيس.
- **العجلة اللعينة**. لينينغراد كينو. ١٩٢٦. أ.ع. ١٩٢٦/٠٣/١٦. ك.س. آ.بيوتروفسكي؛ إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرع؛ م.ت. آ.مسكفين؛ ف. بيه.إينيس.
- **التاسع من كانون الثاني**. سيف زاب كينو. ١٩٢٥. أ.ع. ١٩٢٥/١٢/٠٢. ك.س. بي.شيغوليف؛ إ. في.فيسكوفسكي؛ م.ت. آ.دالماتوف، آ.مسكفين؛ ف. آ.أوتكين.
- **المعطف**. لينينغراد كينو. ١٩٢٦. أ.ع. ١٩٢٦/٠٥/١٠. ك.س. يو.تينيانوف؛ إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين، بيه.ميخائيلوف، م. م.ت. إي. تيخوميروف؛ ف. بيه.إينيس.
- **الأخ الأصغر**. لين سوف كينو. ١٩٢٦. أ.ع. ١٩٢٧/٠٤/٣٠. ك.س. و إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين، م. م.ت. إي.تيخوميروف؛ ف. بيه.إينيس
- **التوربين رقم ثلاثة**. لين سوف كينو. ١٩٢٧. أ.ع. ١٩٢٧/٠٦/٢٨. ك.س. آ.بيوتروفسكي، إن.إردمان؛ إ. إس.تيموشكينو؛ م.ت. إس.بيليايف، آ.مسكفين؛ ف. بي.دوبروفسكي-إشكيه.

- **S.V.D**..لين سوف كينو. ١٩٢٧. أ.ع. ١٩٢٧/٠٨/٢٣. ك.س. يو.تينيانوف، يو.أوكسمان؛ إ. جي. كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين، م. م.ت. إي.تيخوميروف، ف. بيه. إينيس.
- **السترة الغريبة**. لين سوف كينو. ١٩٢٧. لم يعرض على الشاشات. ك.س. في.كافيرين؛ إ. بي.شبيس؛ م.ت. آ.مسكفين، م. م.ت. إي.تيخوميروف؛ ف. بيه.إينيس.
- **الحصول على الكلس**. كولتور فيلم. قصير. لين سوف كينو. ١٩٢٨. أ.ع. غير معروف. ك.س. و إ. بي.شبيس؛ م.ت. آ.مسكفين.
- **بابل الجديدة**. لين سوف كينو. ١٩٢٩. أ.ع. ١٩٢٩/٠٣/١٨. ك.س. و إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين؛ ف. بيه.إينيس؛ م.م. دي. شوستاكوفيتش.
- **وحيدة**. لين سويوز كينو. ١٩٣١. أ.ع. ١٩٣١/١٠/١٠. ك.س. و إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين؛ ف. بيه.إينيس؛ م.م. دي.شوستاكوفيتش، م.ص. إي.فولك.
- **رقصة الغوباك** (بلاس). قصير. لين سويوز كينو. ١٩٣١. أ.ع. غير معروف. ك.س. و إ. إم.تسيخانوفسكي؛ قائد الفرقة في.فايونين؛ م.ت. آ.مسكفين؛ ف. بي.سوكولوف؛ م.م. إن.تيموفييف، م.ص. إم.موخانتشيف.
- **غايل موسكاو!**. لين سويوز كينو. ١٩٣٢. أ.ع. ١٩٣٢/٠٥/٢٨. ك.س. آ.إوستينوفيتش؛ إ. في.شميتدهوف؛ م.ت. آ.مسكفين،بي.بوسيبكين؛ ف. كيه. بوندارينكو؛ م.م. إن.تيموفييف، م.ص. آ.بيكير.
- **رحلة في الاتحاد السوفييتي**. لين سويوز كينو. ١٩٣٢. لم ينته تصويره. م.س. إن.بوغودين؛ إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين، م.ت.ثاني بي.بوسيبكين، م. م.ت. آ.سيسوييف؛ ف. بيه.إينيس.
- **شباب مكسيم**. لين فيلم. ١٩٣٤. أ.ع. ١٩٣٥/٠١/٢٧. ك.س. و إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين، م.ت.ثان بي.بوسيبكين، م. م.ت. آ.سيسوييف؛ ف. بيه.إينيس؛ م.م. دي.شوستاكوفيتش؛ م.ص. إي.فولك
- **عودة مكسيم**. لين فيلم ١٩٣٧. ا.ع. ١٩٣٧/٠٥/٢٣. ك.س. جي.كوزينتسف، إل.سلافين، إل.تراوبيرغ؛ إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين، م. م.ت. في.ماكسيموفيتش، آ.سيسوييف؛ ف. بيه.إينيس؛ م.م. دي.شوستاكوفيتش، م.ص. إي.فولك، بي.خوتوريانسكي.
- **طرف فيبورغ**. لين فيلم. ١٩٣٨. أ.ع. ١٩٣٩/٠٢/٠٢. ك.س. و إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين، جي.فيلاتوف، م. م.ت. إم. أرانيشيف، آ.زازولين؛ ف. في.فلاسوف؛ م.م. دي.شوستاكوفيتش؛ م.ص. إي.فولك، بي.خوتوريانسكي.
- **كارل ماركس**. لين فيلم. ١٩٤١. لم ينته تصويره. ك.س. و إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين؛ ف. إن.سوفوروف؛ م.ص. إي.فولك.

- **طبيب عظيم**. لين فيلم. ١٩٤١. لم ينته تصويره. ك.س. يو.جيرمان؛ إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين؛ ف. إن. سوفوروف؛ م.ص. إي فولك.
- **هذه هي لينينغراد**. ١٩٤١. لم ينته تصويره. إ. جي.كوزينتسف، جي.رابابورت إل.أرنشتام؛ م.ت. آ.مسكفين، في رابابورت.
- **الأمير الصغير**. قصير. تسي أو كيه إس. ١٩٤٢. لم يعرض على الشاشات. ك.س. إس.مارشاك؛ إ. جي.كوزينتسف؛ م.ت. آ.مسكفين، م. م.ت. في.بيل؛ ف. بيه.إينيس؛ خدع تصوير آ.مسكفين، آ.بتوشكو؛ م.ص. إي.فولك.
- **حدث في الليل**. قصير. تسي أو كيه إس. ١٩٤٢. لم يعرض على الشاشات. ك.س. آ.أولشانسكي؛ إ. جي.كوزينتسف؛ م.ت. آ.مسكفين، م.ت.ثان في.بيل؛ ف. إف.بيرنشتام؛ م.م. جي.بوبوف، م.ص. إي.فولك.
- **الممثلة**. تسي أو كيه إس. ١٩٤٣. أ.ع. ١٩٤٣/٠٤/٢٢. ك.س. إن.إردمان، إم.فولبين؛ إ. إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين، م.ت.ثان في.بيل؛ ف. بيه.إينيس؛ م.ص. إي.فولك.
- **إيفان الرهيب**. **ج١**: تسي أو كيه إس. ١٩٤٤. أ.ع. ١٩٤٥/٠١/٠٦. **ج٢**: بالأبيض والأسود مع مشاهد ملونة. موس فيلم. ١٩٤٥. أ.ع. ١٩٥٨/٠٩/٠١. **ج٣**: موس فيلم. ١٩٤٥. لم ينته. ك.س. و إ. إس.آيزنشتاين. م.ت. آ.مسكفين (استوديو)، إيه.تيسيه (خارجي)، م.ت.ثان في.دومبروفسكي؛ ف. إي.شبينيل؛ م.م. بروكوفييف؛ م.ص. في.بغدانكيفيتش، بي.فولسكي.
- **أناس بسطاء**. لين فيلم. ١٩٤٥. أ.ع. ١٩٥٦/٠٨/٢٥. ك.س. و إ. جي.كوزينتسف، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين، آ.نازاروف، م.ت.ثان آ.سيسوييف؛ ف. بيه.إينيس، دي.فينيتسكي؛ م.م. دي.شوستاكوفيتش؛ م.ص. إي.فولك.
- **بيروغوف**. لين فيلم. ١٩٤٧. أ.ع. ١٩٥٧/١٢/٠٦. ك.س. يو.جيرمان؛ إ. جي.كوزينتسف؛ م.ت. آ.مسكفين، آ.نازاروف، إن شيفرين، م. م.ت. في.فاستوفيتش؛ ف. بيه.إينيس، إس.مالكين؛ م.م. دي شوستاكوفيتش؛ م.ص. إي.فولك، بي.خوتوريانسكي.
- **ألكساندر بوبوف**. لين فيلم. ١٩٤٩. لم ينته الفيلم. ك.س. آ.رازوموفسكي؛ إ. إس تيموشينكو، إل.تراوبيرغ؛ م.ت. آ.مسكفين؛ م.ص. إي.فولك.
- **بيلينسكي**. لين فيلم. ١٩٥١. أ.ع. ١٩٥٣/٦/٤. ك.س. يو.جيرمان إي.سيريبروفسكي، إ. جي.كوزينتسف؛ م.ت. آ.مسكفين، إي.ماجيدسون، إس.في.إيفانوف، م. م.ت. في.فاستوفيتش؛ ف. بيه.إينيس؛ م.م. دي.شوستاكوفيتش؛ م.ص. إي.فولك.
- **صربيا الكبيرة**. ملون. لين فيلم. ١٩٥٣. لم ينته الفيلم. ك.س. إي.إرينبورغ، جي.كوزينتسف؛ إ. جي.كوزينتسف؛ م.ت. آ.مسكفين؛ ف. بيه إينيس؛ م.ص. إي.فولك.

- **فجر فوق نيمان**. ملون. لين فيلم وشركة ليتفيا للإنتاج السينمائي. ١٩٥٣. أ.ع. ١٩٥٣/٠٩/١٧. ك.س. إيبي.بالتوشيس، إي.جابريلوفيتش؛ إ. آ.فاينتسيمير؛ م.ت. آ.مسكفين، م.ت.ثان إم.شوروكوف، في.فاستوفيتش، بي.ستاروشاس، م. م.ت. دي.ميسخييف؛ ف. إس.مالكين؛ م.م. بي.دفاريوناس؛ م.ص. إي.فولك.
- **المستنقع**. ملون. لين فيلم. ١٩٥٥. أ.ع. ١٩٥٥/٠٤/١٢. ك.س. إي.جابريلوفيتش؛ إ. آ.فاينتسيمير؛ م.ت. آ.مسكفين، م.ت.ثان في.فاستوفيتش، م. م.ت. إيبي.جريتسيوس، إس.إن.إيفانوف؛ ف. بيه.إينيس؛ م.م. دي.شوستاكوفيتش؛ م.ص. إي.فولك.
- **الدون كيشوت**. ملون عريض. لين فيلم. ١٩٥٧. أ.ع. ١٩٥٧/٠٥/٢٣. ك.س. إي.شفارتس؛ إ. جي.كوزينتسف؛ م.ت. آ.مسكفين (داخلي)، آ.دودكو (خارجي)، م.ت.ثان إي.جريتسيوس، إي.رازوفسكي؛ ف. بيه.إينيس؛ م.م. كيه.كارابيف؛ م.ص. إي.فولك.
- **حكايات عن لينين**. القسم الأول: تحرك العسكري موخين. موس فيلم. ١٩٥٧. أ.ع. ١٩٥٨/٠٤/١٧. ك.س. إن.إدرمان، إم.فولبين؛ إ. إس.يوتكيفيتش؛ م.ت. مسكفين، بيه. أندريكانيس، في.فاستوفيتش، آ.أخميتوفا، م.ت.ثان إيبي.جريتسيوس؛ ف. آ.بيرجير، بب.كيسيليف؛ م.ص. بي.فولسكي.
- **السيدة صاحبة الكلب**. لين فيلم. ١٩٦٠. أ.ع. ١٩٦٠/٠١/٢٨. ك.س. و إ. إي.خييفيتس؛ م.ت. آ.مسكفين، دي.ميسخييف، م. م.ت. في.كوماروف، في.تشوماك؛ ف. بي.مانيفيتش، إي.كابلان، م.م. إن.سيمونيان؛ م.ص. آ.شارغورودسكي.



ملحق الصور

الهيئة العامة السورية للكتاب


الهيئة العامة
السورية للكتاب

عزيزي القارئ

لدي طلبان بما يخص الصور الملحقة في هذا الكتاب:

ñ من أجل رؤية أعمق من حياة آ. إن. مسكفين، لم يعرج الكتاب على أعمال مصوري المصنع السينمائي المحترفين فقط، بل وعلى صور الهواة ذات الدقة غير المرضية. الرجاء أخذ هذا بالحسبان وعدم إظهار عدم الرضى الزائد عن عمل الأرشفة الفوتوغرافية.

ñ إن نتاج عمل التصوير السينمائي هو صورة معروضة على الشاشة الكبيرة، ولا يوجد صور ثابتة لأي من اللقطات، حتى ولو طبعت مباشرة من سلبية الفيلم، بحيث تستطيع إعطاء تصور كامل عن فن مدير التصوير. من هنا يأتي الطلب: التعامل مع اللقطات المطبوعة في الكتاب من الأفلام كمجرد تذكير بالفن العظيم لمدير التصوير آ. إن. مسكفين. أما من أجل تقييمه بالمقاييس الكاملة فعليكم باستخدام أي وسيلة لمشاهدة أفلامه على الشاشة الكبيرة.



نيكولاي ديميتريفيتش وفيرا سيميونوفنا المسكفينية،
لقد أحب اندريه نكولايفيتش هذه الصورة كثيراً - هنا يبدو والداه في ريعان الشباب.



عائلة مسكفين. إلتقطت صيف عام ١٩١٣. أحد ما من الأولاد الصغار شطب على سالب الصورة على الأحرف الأولى للأسماء، في الأمام – ألونا (يلينا) و بوريا، في المركز – الوالدان، ميشا و غريشا، في الخلف – سيميون و اندريه و فاريا.



صور اندريه الزنبق الأبيض في عام ١٩٢٣. للأسف، فإن الطباعة هنا لا تنتقل لا "الرنة الجميلة" ولا الرائحة التي قد تشعر بها عند مشاهدتك للأصل.



لقطة وجه فــي. غوردانــوف المكبــرة، صــورها مــسكفين فــي عــام ١٩٢٣. إستخدم عند التــصوير ضــوءاً مكتبيــاً واحداً.



البنبريون الأكثر فاعلية، من اليسار إلى اليمين: إن. بريدوفسكي، غوردانوف، آ. بريدوفسكي، مسكفين (وهو بدون نظارات، لذلك لا يشبه بقية صور البورتريه التي إلتقطت له). الأخير على اليمين – دي. سميرنوف. لم يمكن التحرر من إسم قبل الأخير من على اليمين (صورة بي. كاروليوناسا، ١٩٢٤).

مسكفين في الرابع والعشرين من ماي عام ١٩٢٤ في اليوم الذي فيه قامت لجنة التطهير بإبعاده عن المعهد (صورة في. غوردانوف).



بعد أكثر من عام.
مسكفين مختلف كثيراً في صورة مجموعة تصوير فيلم "العجلة اللعينة". على يساره – الممثل إيه. غال، آ. بيوتروفسكي، إل. تراوبيرغ؛ فوقه – وجه لم يعرف لمن. على يمين مسكفين – ييه. ميخائيلوف، ييه. إينيس، جي. كوزينتسف، مساعد المخرج بي. شبيس (إلى الأعلى) و إس. شكلاريوفسكي، إل. سيميونوفا، بي. سوبوليفسكي.
في الأسفل – إس. جيراسيموف (صورة ييه. ميخائيلوف).



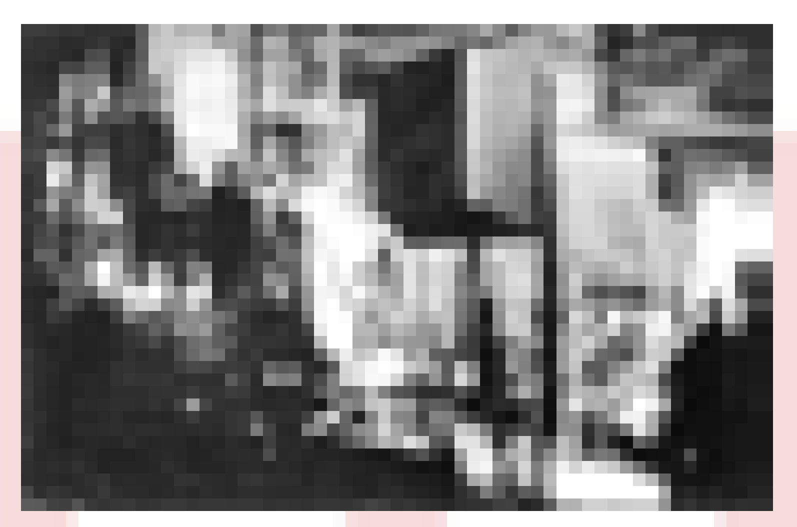
تموز (جول) عام ١٩٢٥.
ذكرى لأحد أول تصوير فيلم "العجلة اللعينه". في عربة الجبال الأمريكية تجمعت كل المجموعة تقريباً: من السهل معرفة كوزينتسف، تراوبيرغ، مسكفين، شبيس، سيميونوفا، شكلاريوفسكي (صورة ييه. ميخائيلوف).



فيلم "العجلة اللعينة".
السير في حديقة بيت الشعب (صورة بيه. ميخائيلوف؛ للأسف فإن سلبية الفيلم لم تحفظ، إلا أن صورة ميخائيلوف تعطي تصوراً جيداً عن نمط الصورة السينمائية)



فيلم "العجلة اللعينة".
على العجلة اللعينة فاليا (إل. سيمينوفا) و فانيا (بي. سوبوليفسكي).



تشرين الثاني أو كانون الأول عام ١٩٢٥. فيلم "التاسع من يناير" تصوير مشهد الإجتماع في الاستوديو – الصالة الوردية أو "حوض السمك" سابقاً. آ. دالماتوف (هو الأقرب والأوضح مشاهدة) ومسكفين يصوران بكاميرتين سينمائيتين.
فوقهم – في. فيسكوفسكي. من الصعب الإمعان بالنظر إلى المصورين،
في مركز اهتمام المصور الفوتوغرافي – جهاز إضاءة "جوبيتير".



نيسان عام ١٩٢٦. فيلم "المعطف".
تصوير مشهد "في الفندق". يصور مسكفين بواسطة كاميرا مركبة على حامل الصدر (صورة بيه. ميخائيلوف).



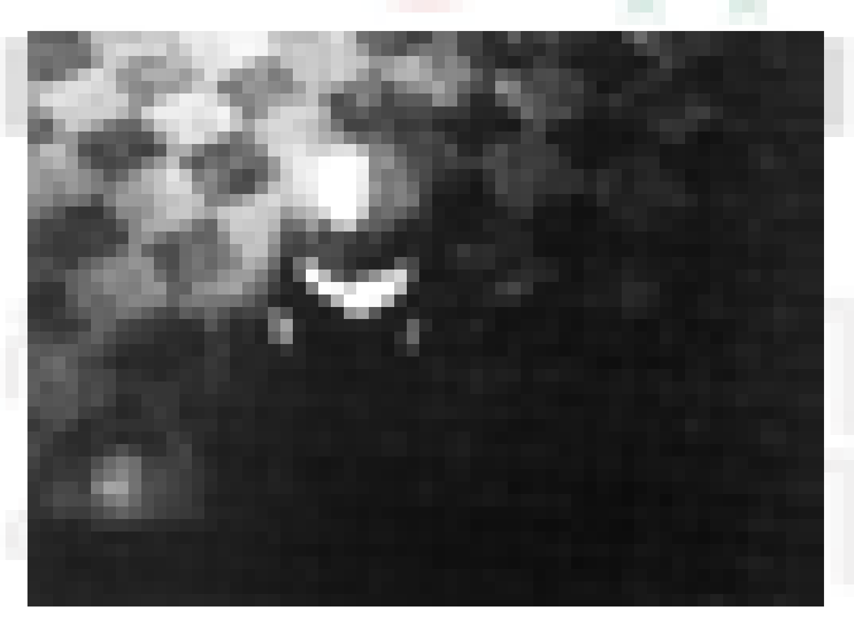
صورة من لقطة في فيلم "المعطف".
باشماشكين (آ. كوستريشكين) في شارع النيفسكي بروسبيكت.



صورة من لقطة في فيلم "المعطف".
أثناء الطريق إلى "الفندق". "المخلوق السماوي" (آ. يريمييفا) والشخص غير المهم (آ. كابلير)



صورة من لقطة في فيلم "المعطف".
سخرية الشخص المعروف (آ. كابلير) من باشماشكين.



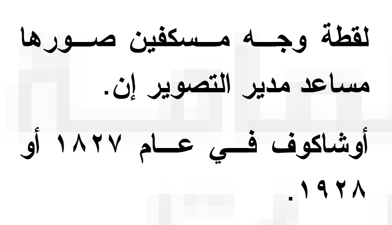
صورة من لقطة في فيلم "المعطف". نفس المشهد.



حزيران عام ١٩٢٧.

فيلم "السترة الغريبة" في بيلغورود. صديقان وآندريين –مسكفين وكوستريشكين يبتسمان، أما المخرج شبيس ومساعده آر. ميلمان فبعيدان جداً عن الضحك (صورة إي. تيخوميروف).





لقطة وجه مسكفين صورها مساعد مدير التصوير إن.

أوشاكوف في عام ١٨٢٧ أو ١٩٢٨.



صورة من لقطة في فيلم "S.V.D.". البداية



صورة من لقطة في فيلم "S.V.D.".
إنفجار الثورة. موت الضابط (أو. جاكوف).



سبتمبر عام ١٩٢٨. فيلم "بابل الجديدة".

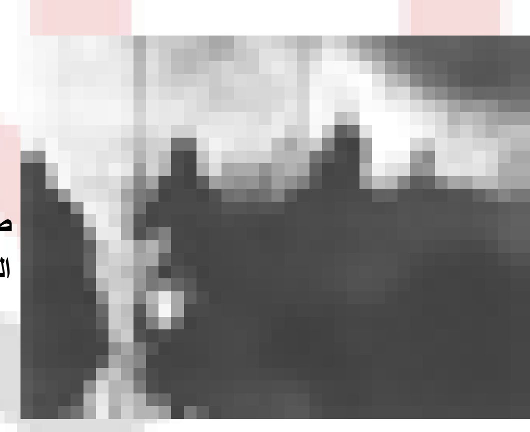
إوديسا. مسكفين يصور إحدى اللقطات عند السلاح بكاميرته السينمائية الشخصية "ديبري إل". يجلس خلفه من طرف الكاميرا مساعد المخرج إن. كوشيفيروفا (لم يكن ليسمح لأحد بذلك غيرها).



صورة من لقطة في فيلم "بابل الجديدة". الرخصة. البائعة (بيه. كوزمينا).



صورة من لقطة في فيلم "بابـل الجديدة". المسرح. الممثلـة (إس. ماغاريل).



صورة من لقطة في فيلم "بابـل الجديدة". "هجوم" فرقة الألمان.



صورة من لقطة في فيلم "بابـل الجديـدة". إطـلاق النـار علـى الكومونيين. البائعة.



صورة من لقطة في فيلم "واحدة". في بيت رئيس المدينة. المعلمة (ييه. كوزمينا).



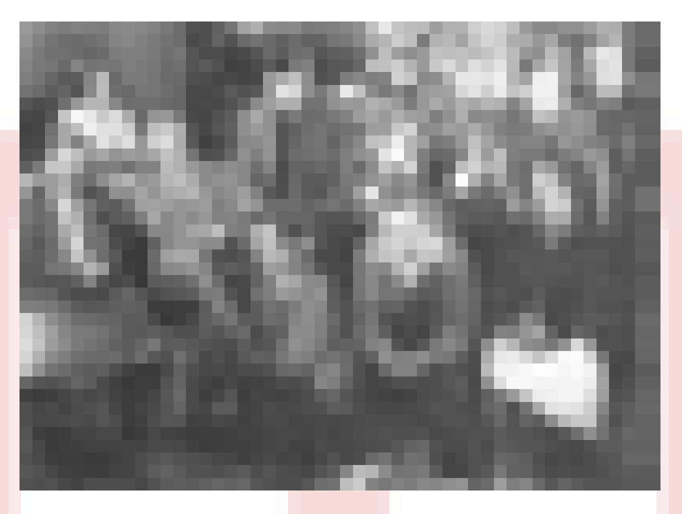
سبتمبر عام ١٩٢٩. فيلم "واحدة". ألتاي الجبلي. صُور مسكفين على خلفية الرمز الشاماني (تايلغي).



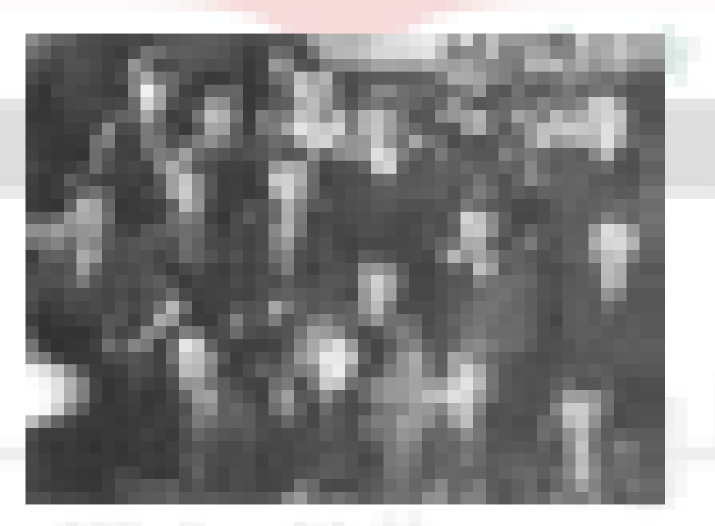
صورة من لقطة في فيلم "واحدة".
إجتماع، رئيس المدينة (إس. جيرازيموف) يخطب.



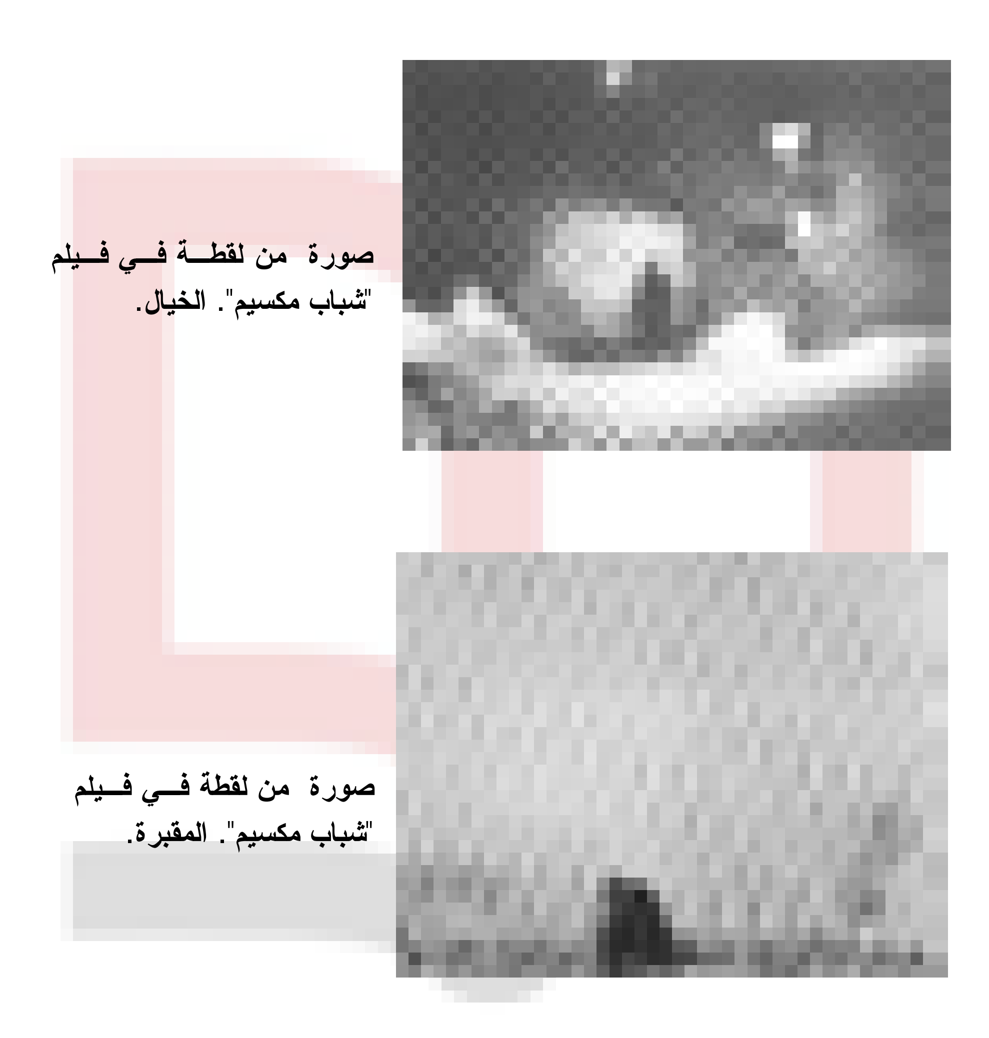
آب عام ١٩٣١. مسكفين و بودوفكين
(الذي صور في لينينغراد فيلم "الفراري") و هيكسا.



خريف عام ١٩٣٤. فيلم "شباب مكسيم".
مجموعة التصوير في ديكورات "مقهى فيليب". من اليسار إلى اليمين: تراوبيرغ، مساعدة المخرج كوشيفيروفا، إم. تارخانوف، كوزينتسف، المصور الثاني بي. بوسيبكين، مسكفين، مساعدة المخرج خيه. لوكشينا. الأخير من اليمين –مساعد المصور آ. سيسوييف



فوراً بعد إلتقاط صورة فريق العمل، طلب عمال الإضاءة تصويرهم مع مسكفين. كتب خلف الصورة التي احتفظ بها مسكفين: "من المجموعة الرابعة الخارقة للذكرى إلى الحريص والرائع اندريه نكولايفيتش مسكفين. الرئيس شيشلوف. عمال الإضاءة..." (تواقيع كامل المجموعة). يظهر مع مسكفين وعمال الإضاءة –مدير الصوت إي. فولك (على اليمين من مسكفين) و بوسيبكين و سيسوييف.



صورة من لقطــة فــي فــيلم "شباب مكسيم". الخيال.

صورة من لقطة فــي فــيلم "شباب مكسيم". المقبرة.

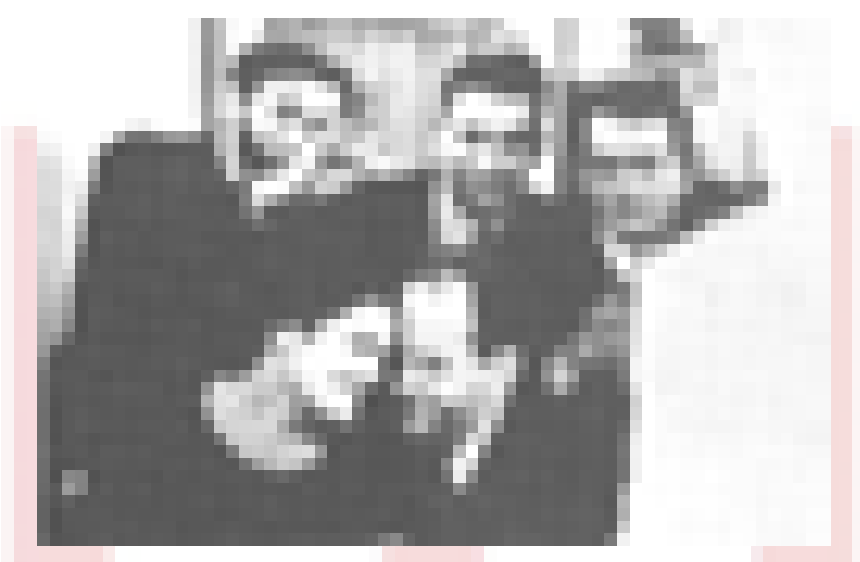
صورة من لقطة فــي فــيلم "شباب مكسيم". الورشة.



صورة من لقطة في فيلم "شباب مكسيم". المدرسة. ناتاشا (في كيبارلينا).



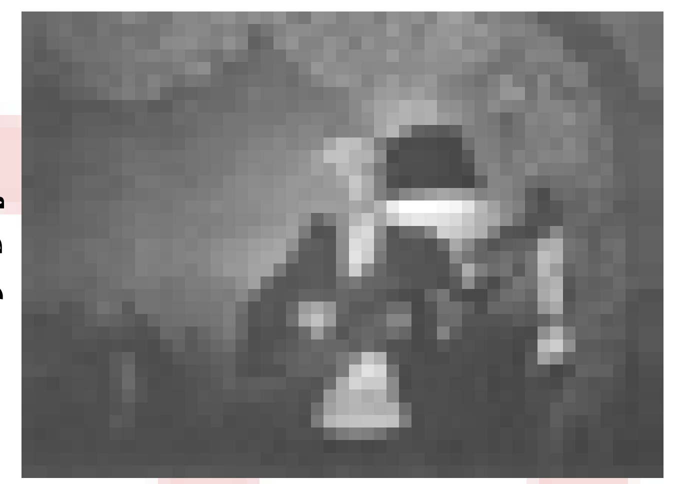
صورة من اللقطة الأخيرة في فيلم "شباب مكسيم".
مكسيم (بي. تشيركوف).



التقطت الصورة على الغالب في مناسبة السنة الجديدة ١٩٣٦ في بيت السينما في لينينغراد، حفظت في أرشيف إف. إرملير، الجالسون – الممثلة إيه. تسيزارسكايا و إس آيزنشتاين، الواقفون – إرملير ذو الذقن المركبة ومسكفين، اسم الواقف بينهما غير معروف. أرجو أن يكون هذا ممكناً بمساعدة القارئ. على كل الأحوال ها هو اسم آخر لن نعرفه بعد هذا لشخص كان معهم، لأن إرملير في عام ١٩٣٧-١٩٣٨ قد شقَّ "أعداء الشعب" من جميع صوره.



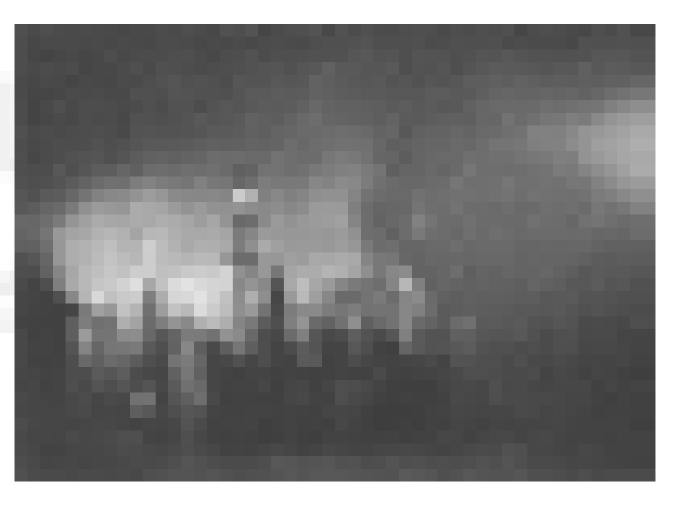
شباط عام ١٩٣٦. مسكفين عضو لجنة اختيار مكان من أجل "هوليوود السوفييتية" أثناء الرحلة البحرية في البحر الأسود.



صورة من لقطة في فيلم "عودة مكسيم". مقهى. ظهور مكسيم.



صورة من لقطة في فيلم "عودة مكسيم". الدوما الحكومية.



صورة من لقطة في فيلم "عودة مكسيم". عرض القيادات.



صورة من لقطة في فيلم "طرف فيبورغ". المحكمة. ماريفانا (إل. إيميليانتسيفا).



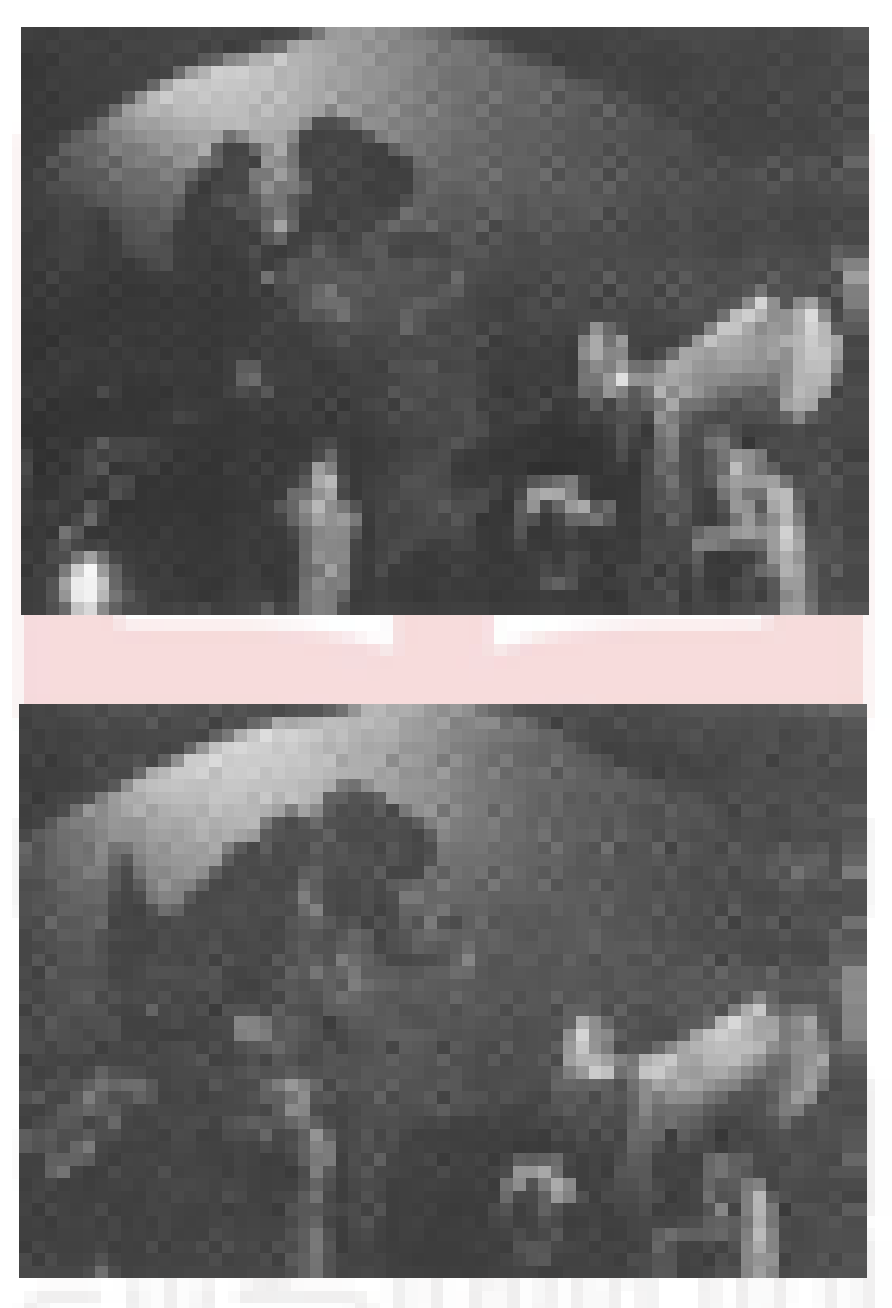
صورة من لقطة في فيلم "طرف فيبورغ". إنفجار مخزن الخمر.



صيف عام ١٩٣٨. مسكفين في سيارته الخاصة.



صورة من لقطة في فيلم "إيفان الرهيب".
بيمين يُسكر إيفان (آ. مجيبروف).



شباط أو آذار عام ١٩٤٤. فيلم "إيفان الرهيب". تصوير مشهد عند ضريح أناستاسيا. عندما جلس مسكفين وآيزنشتاين بالتناوب على الكاميرا المركبة على كرين التصوير، كانا يقومان بضبط تكوين اللقطة (صورة في. دومبروفسكي).



صورة من لقطة في فيلم "إيفان الرهيب".



صورة من لقطة في فيلم "إيفان الرهيب".

إيفان الرهيب (إن. تشيركاسوف) في غرفة الاستقبال.



صورة من لقطة في فيلم "إيفان الرهيب".
مشهد "استجواب شتادين" من الجزء الثالث غير المكتمل. أليكسي باسمانوف (إم. كوزنيتسف).



صورة من لقطة في فيلم "إيفان الرهيب".
مشهد "استجواب شتادين" من الجزء الثالث غير المكتمل. السمو.



عام ١٩٤٧
فيلم "بيروغوف". مسكفين يضع شبكة إضافية على جهاز الإضاءة الصغير، الذي ينير وجه إو. ليبزاك التي أدت دور أول ملاك رحمة روسية (صورة في فاستوفيتش).





لقطتا وجه مسكفين

إلتقطتا فـي وقـت مـن السنة عصيب عليه – في عهد فيلمي "بيروغـوف" و"بيلينسكي".



سبتمبر عام ١٩٥٢

فيلم "فجر فوق نيمان". تصوير خارجي في ليتفيا. يقف عند الكاميرا مسكفين،

المصور الثاني في. فاستوفيتش، مساعد المصور دي. ميسخييف (في العمق).



صيف عام ١٩٥٤.

فيلم "المستنقع". التصوير في كريم. مسكفين عند الكاميرا وفاستوفيتش، الأخير من اليمين – آ. فاينتسيمير، الأخير من اليسار بالطاقية – مساعد المصور إيي. جريتسيوس.



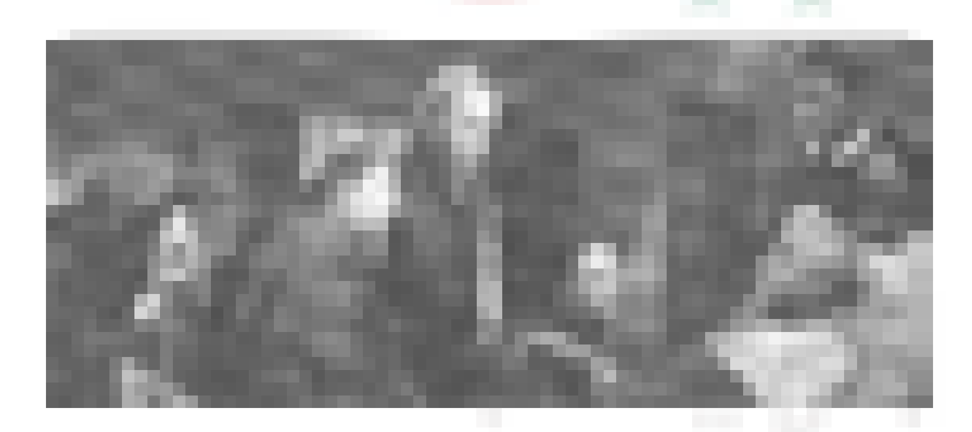
صورة من لقطة في فيلم "المستنقع".

السجن. آرتور (أو. ستريجينوف) و مونتانيللي (إن. سيمونوف).

الهيئة العامة السورية للكتاب



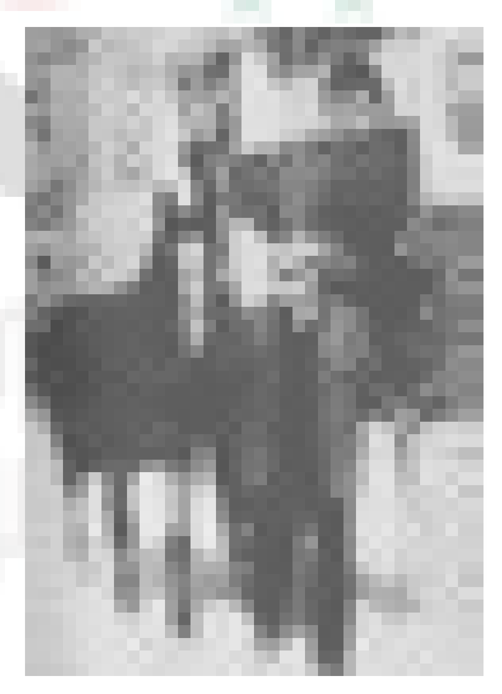
صورة من لقطة في فيلم "الدون كيشوت". قلعة الوالي .
"دفن ألتيسيدوري". في المركز – الوالية (إل. فيرتينسكايا) والوالي (بي. فريندليخ).



صورة من لقطة في فيلم "الدون كيشوت".
غرفة النوم. عند السرير الدون كيشوت(إن. تشيركاسوف). مثال بناء مسكفين للتكوين متعدد الأجسام في الشاشة العريضة.



فيلم "السيدة صاحبة الكلب"
إعادة تصوير مشهد استوديو آنا سيرغييفنا (إي. سافينا) و غوروفا (آ. باتالوف) في أورياند.



آذار عام ١٩٥٩

فيلم "السيدة صاحبة الكلب". تصوير موسكو التشيخوفية في لينينغراد

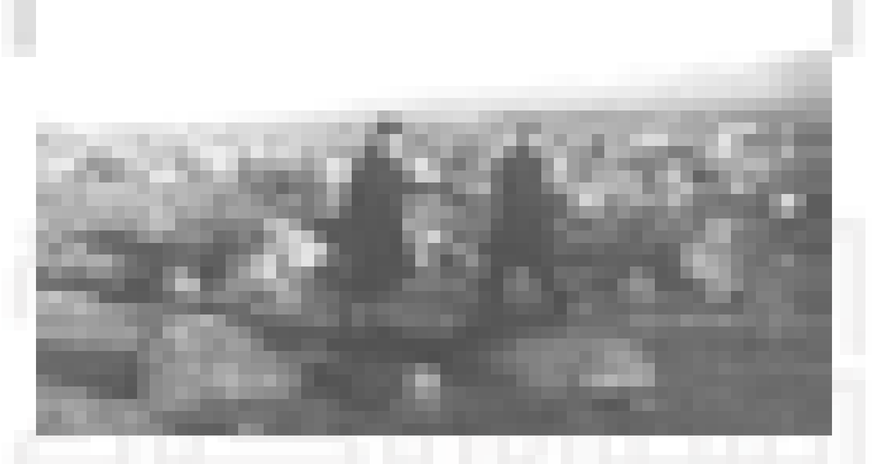
في شارع براتييف فاسيلييف (الآن – مالايا باسادسكايا). مسكفين الذي كان

أكثر شخص مشغول يسير بالحصانين اللذين جرا تواً حملاً ثقيلاً.



خريف عام ١٩٥٩

لم يحب مسكفين عندما يصوره أحد، وصوره خصيصاً مساعد المصور في. تشوماك. تعتبر هذه الصورة في السيارة من عداد أفضل اللقطات.



خريف عام ١٩٦٠، غالباً في تشرين الثاني. إستونيا. مسكفين و إينيس أثناء إختيار مكان من أجل تصوير فيلم "هاملت". وهي من آخر الصور، إن لم تكن فعلاً آخر صورة لمسكفين. بقي له هنا في الحياة وقت قصير، حوالي ثلاثة شهور...


الهيئة العامة
السورية للكتاب

المصادر

أ. مؤلفات آ. إن. مسكفين

ب. عن مسكفين:

١ - كتب ومقالات تحدثت عن آ. إن. مسكفين.

٢ - أقسام أو مقاطع كتب تحدثت عن آ. إن. مسكفين فيما يخص السينما.

ت. المصادر المستخدمة

(فيما عدا ما ذكر سابقاً)

١ - الكتب

٢ - المقالات

المجلات التي منها أخذت معلومات

الجرائد التي منها أخذت معلومات

٣ - القاعدة الأرشيفية



المصادر

أ. مؤلفات آ. إن. مسكفين:

Михайлов Е. ،Москвин А. Роль кинооператора в создании фильма // Поэтика кино. М.-Л. ،1927 ،с.171-191. Перепечатано в кн.: Из истории "Ленфильма"; выпуск 2. Л. ،1970 ،с.145-154.

О своей работе и о себе // Советский экран. М. ،1927 № ،38 ،с.10. Напечатано с искажениями и опечатками. Исправленный текст по сохранившемуся в семейном архиве автографу напечатан в сб.: Фильмы. Судьбы. Голоса. Л. ،1990 ،с.277-278.

Письмо в редакцию // Кино. Л. ،1927 ،11 октября. Отклик на статью Н.Ефимова (см. раздел Б). Перепечатано в сб.: Фильмы. Судьбы. Голоса. Л. ،1990 ،с. 279.

Москвин А. ،Михайлов Е. // Кино. Л. ،1927 ،7 ноября. В подборке "Пожелания советскому кино в связи с 10-летием Великой Октябрьской Социалистической Революции."

Без шаманства // Кадр (многотиражная газета киностудии "Ленфильм"). 1932 ،1 октября. Подпись: М.

Мое пожелание // Кадр. 1933 ،2 июня.

[Выступление на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии 13 января 1935 г.] // За большое киноискусство. М. ،1935 ،с.151-153.

За съемки при полуваттных лампах // Кадр. 1938 ،7 июля.

Быть пропагандистом советской действительности // 30 лет советской кинематографии. М. ،1950 ،с.320-321.

[Выступление на Художественном совете "Ленфильма" по материалу фильма "Мусоргский"] // Кадр. 1950 ،15 апреля.

[Письмо в редакцию] // Кадр. 1957 ،4 апреля. Текст письма включен в редакционную статью.

Москвин А. ،Пелль В. Некоторые вопросы рациональной методики экспонометрического контроля при киносъемке // Техника кино и телевидения. 1959 № ،3 ،с. 10-23.

[О планах на 1961 г.] // Кинонеделя Ленинграда. 1960 ،30 декабря.

Москвин А. ،Вал А. Некоторые особенности съемки на цветной негативной пленке ДС-5 и ее фотографической обработки // Техника кино и телевидения. 1962 № ،6 ،с. 13-17.

Страница истории: говорит и пишет Андрей Николаевич Москвин // Фильмы. Судьбы. Голоса. Л. ،1990 ،с. 277-286. Содержание: О своей работе и о себе. Письмо в редакцию. Стенограммы обсуждений на Художественном совете "Ленфильма" и в Ленинградском Доме кино.

Переписка А.Н.Москвина и С.М.Эйзенштейна // Киноведческие записки. 1998№ ،38 ،с.296-313 .

ب. عن مسكفين:

١ - كتب ومقالات تحدثت عن آ. ن. مسكفين.

Ефимов Н. О манере оператора Москвина // Кино. Л. ،1927 ،4 октября .

Козинцев Г. Андрей Москвин // Советское кино. 1935 № ،11 ،35-43.

Каплан М. Оператор Москвин // Кино. М. ،1937 ،4 июня.

Каплан М. Андрей Москвин // Рабочий и театр. Л. ،1937 № ،10 ،с.42-43.

Гарин В. Андрей Москвин. М. ،1939 .

Каплан М. Андрей Москвин // Искусство кино. 1940 № ،6 ،с.47-53.

Каплан М. Мастер операторского искусства // Кадр. 1946 ،8 февраля. В связи с присуждением Сталинской премии за фильм "Иван Грозный" (1 серия).

А.Н.Москвин // Вечерний Ленинград. 1961 ‹2 марта. Некролог ‹ подписанный Г.Козинцевым ‹Е.Енеем ‹И.Волком ‹Н.Черкасовым ‹ Ю.Толубеевым ‹Н.Суворовым ‹В.Гордановым ‹С.Ивановым ‹ А.Дудко ‹Е.Шапиро и другими работниками "Ленфильма."

А.Н.Москвин // Советская культура. 1961 ‹4 марта. Некролог ‹ подписанный Министерством культуры СССР ‹Министерством культуры РСФСР и Оргкомитетом Союза работников кинематографии СССР.

У камеры – Андрей Москвин. Вспоминают товарищи по студии // Искусство кино. 1962 № ‹10 ‹с. 116-122. "Обобщенное" ‹ неперсонифицированное изложение воспоминаний о Москвине ‹с которыми выступили в Ленинградском Доме кино в разговоре за "круглым столом" ‹посвященном памяти Москвина ‹операторы В.Горданов ‹А.Дудко ‹А.Ерин ‹М.Магид ‹Д.Месхиев ‹А.Назаров ‹ Л.Сокольский ‹Е.Шапиро ‹режиссер Н.Кошеверова ‹художник Н.Суворов ‹звукооператор И.Волк ‹художник-гример В.Горюнов ‹ инженеры "Ленфильма" А.Вал ‹В.Раковский; завершает материал статья не участвовавшего в разговоре М.Каплана (с.120-122).

Иванеев Д. Памяти А.Н.Москвина // Кадр. 1962 ‹25 октября. Об открытии памятника на могиле А.Москвина на Казанском кладбище г.Пушкина.

Горданов В. Рядом с Андреем Москвиным // Искусство кино. 1963 № ‹ 7 ‹с. 105-109.

Козинцев Г. Андрей Москвин // Искусство кино. 1966 № ‹4 ‹с.81-92. Первоначальный ‹более полный вариант главы "Свой человек у киноаппарата" из книги "Глубокий экран" (М. ‹Искусство ‹1971 ‹ с.94-101); перепечатан в сборнике "Кинооператор Андрей Москвин."

Саввина И. Золотые руки // Советский экран. 1968 № ‹10 ‹с.12-14. Первоначальный вариант статьи ‹опубликованной позже в сборнике "Кинооператор Андрей Москвин."

Головня А. О моем молчаливом друге // Головня А. О кинооператорском мастерстве. М. ‹1970 ‹с.147-152. Первоначальный вариант статьи ‹опубликованной позже в сборнике "Кинооператор Андрей Москвин ."

Кузьмина Е. Удивительный человек // Советский экран. 1970 № ‹11 ‹ с.18. Первоначальный вариант главы "Андрей Николаевич Москвин" из книги "О том ‹что помню."

Кинооператор Андрей Москвин. Очерк жизни и творчества. Воспоминания товарищей. Л. ‹1971. 230 с. Содержание: Ф.Гукасян. Андрей Москвин; воспоминания Г.Козинцева ‹ Л.Трауберга ‹В.Горданова ‹Е.Михайлова ‹А.Головни ‹ М.Блеймана ‹Й.Грицюса ‹И.Саввиной ‹А.Дудко ‹В.Пелля ‹ Л.Косматова ‹С.Ростоцкого. Фильмография (неполная). Рецензии на сборник: Голдовская М. О Москвине // Советский экран. 1972 ‹ №5 ‹с. 16; Антипенко А. О человеке с киноаппаратом // Искусство кино ‹1973. № 6 ‹с.113-116 .

Блейман М. Мастеровой // Блейман М. О кино – свидетельские показания. М. ‹1973 ‹с.431-440. Перепечатка с небольшим дополнением статьи "Впечатления" из сборника "Кинооператор Андрей Москвин". Этот же очерк под названием "Андрей Москвин" напечатан в журнале: Кино. Вильнюс ‹1973 № ‹8 ‹с.16-18.

Гукасян Ф. В поисках поэтики Чехова на экране // Вопросы истории и теории кино. Л.: 1973 ‹с. 57-79. О работе А.Н.Москвина в фильме "Дама с собачкой."

Гукасян Ф. Кинооператор Андрей Москвин: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л. ‹1974.

Трауберг Л. Оператор Андрей Москвин // Советский фильм. 1976 ‹ №2 ‹с.25-27.

Человек ‹художник ‹кинооператор... // Кадр. 1976 ‹11 февраля. Анкета к 75-летию А.Москвина. На вопросы анкеты ответили операторы В.Горданов ‹Й.Грицюс ‹Ю.Сокол ‹А.Чечулин ‹ Е.Шапиро ‹профессор ‹заведующий кафедрой Ленинградского

института киноинженеров Д.Волосов ‹профессор Всесоюзного государственного института кинематографии Р.Ильин ‹киновед Л.Козлов ‹главный специалист института "Гипрокино" Я.Донской.

Бутовский Я. Художественное и техническое творчество оператора // Техника кино и телевидения. 1976 № ‹3 ‹с.60-62. К 75-летию со дня рождения А.Москвина.

Ильин Р. А.Н.Москвин // Десять операторских биографий. Выпуск 1. М. ‹Искусство ‹1978 ‹с.68-85. Биографический очерк с фактическими неточностями. Фильмография: с.200-201.

Чумак В. Уроки Москвина // Кадр. 1981 ‹16 февраля.

Трауберг Л. "Приходите огорчаться!.." // Советский экран. 1981 № ‹ 3 ‹с.17.

Шапиро Е. Под наблюдением Москвина // Кадр. 1981 ‹16 марта.

Иванова О. Кинооператор А.Н.Москвин // Вперед. Пушкин ‹1985 ‹27 августа.

Шервуд О. Имя в титрах // Вечерний Ленинград. 1986 ‹20 марта.

Анин П. Творческий путь оператора // Ленинградская правда. 1986 ‹ 27 марта. Заметки О.Шервуд и П.Анина посвящены юбилейному вечеру ‹проведенному 19 марта 1986 г. в Ленинградском Доме кино в связи с 85-летием со дня рождения А.Москвина. Краткую информацию о юбилейном вечере в Ленинградском Доме кино также см.: Советский экран. 1986 № ‹16 ‹с.17.

Чумак В. Уроки Москвина // Путь к экрану (многотиражная газета ВГИКа). 1986 ‹10 ноября.

Иванеев Д. Оператор Андрей Москвин // Кадр. 1988 ‹28 апреля. В связи с учреждением именных премий "Ленфильма" ‹в том числе премии имени А.Н.Москвина за лучшую операторскую работу года.

Бутовский Я. // Фильмы. Судьбы. Голоса. Л. ‹1990 ‹с. 270-277. Вступительная статья к публикации: "Страница истории: говорит и пишет Андрей Николаевич Москвин."

Бутовский Я. Фэксы и Москвин // Киноведческие записки. 1990 ،выпуск 7 ،с.122-131.

Гукасян Ф. Он был Мастером... // Кадр. 1991 № ،2 ،с.3.

Андрей Москвин // Кадр. 1991 № ،3 ،с.3. Подборка "Их именами названы" в связи с очередным присуждением именных премий "Ленфильма."

Ковалов О. В сторону тени // Сеанс. Л. ،1991 № ،3 ،с. 2-5.

Петрова К. [Шервуд О.] О Москвине. Совсем не скучно // Вечерний Петербург. 1992 ،19 декабря. Рецензия на телефильм "Кинооператор Андрей Москвин."

Бутовский Я. "Шинель" // Киноведческие записки. 1993 ،выпуск 19 ، с.156-170.

Бутовский Я. Последние годы // Киноведческие записки. 1995 ،выпуск 27 ،с. 92-117.

Бутовский Я. Андрей Николаевич Москвин: Биофильмобиблиография // Киноведческие записки. 1995 ،выпуск 27 ،с.118-141 .

Юбилей на "Ленфильме" //Коммерсантъ-Daily. 1966 ،20 февраля.

Аб Е. Вспоминая кинооператора Москвина // Реклама-Шанс. СПб. 1996№ ،14 ،22 февр.

Бутовский Я. С Эйзенштейном на "Иване Грозном" // Киноведческие записки. 1998№ ،38 ،с.262-295 .

٢ - أقسام أو مقاطع من كتب تحدثت عن آ. ن. مسكفين فيما يخص السينما والذكريات.

Головня А. Освещение пятнами. Зональное построение света // Головня А. Свет в искусстве оператора. М. ،1945 ،с.103-106.

Головня А. О друзьях-ровесниках // 30 лет советской кинематографии. М. ،1950 ،с.309-310.

Жаров М. Андрей Москвин // Жаров М. Жизнь. Театр. Кино. М. ، 1967 ،с.337-338.

Соболевский П. Наш старший брат и друг // Соболевский П. Из жизни киноактера. М. ،1967 ،с.76-84. В сокращенном виде: Соболевский П. Приготовились ،начали! // Из истории "Ленфильма"; выпуск 2. Л. ، 1970 ،с.67-69.

Козинцев Г. Свой человек у киноаппарата // Козинцев Г. Глубокий экран. М. ،1971 ،с.70-76. Перепечатано: Козинцев Г. Собрание сочинений ،т.1 ،Л. ،1982 ،с.94-101 .

Кузьмина Е. Андрей Николаевич Москвин // Кузьмина Е. О том ،что помню. М. ،1976 ،с.75-78.

Трауберг Л. Те ،кто рядом // Трауберг Л. Фильм начинается... М. ،1977 ، с.283-290. Перепечатано: Трауберг Л. Избранные произведения ،т.1 ، М. ،1988 ،с.303-309 .

Школьников С.С. Я сотворил себе кумира. Таллин ،1986 ،с.144-149

ت. المصادر المستخدمة

(فيما عدا ما ذكر سابقاً)

١ - الكتب

Асафьев Б. Путеводитель по концертам. М. ،1978.

Афиногенов А. Избранное. Т.2. М. ،1977.

Ахматова А. Стихи и проза. Л. ،1977 .

Баландин Р. Вернадский: жизнь ،мысль ،бессмертие. М. ،1979.

Баллаш Б. Видимый человек. М. ،1925.

Белый А. Мастерство Гоголя. М.-Л. ،1934.

Белый А. Армения. Ереван ،1985.

Берковский Н. О мировом значении русской литературы. М. ،1975 .

Блок А. Собр. соч. в 8 тт. Т.3. Л. ،1960; Т.6. Л. ،1962.

Брук П. Пустое пространство. М. ،1976.

Бутовский Я. Кинооператор Вячеслав Горданов: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л. ،1973.

Вайсфельд И. Г.Козинцев и Л.Трауберг. М. ،1940.

Вильчковский С. Царское Село. СПб ،1911.

Вишневский Вс. Статьи ،дневники ،письма. М. ،1961.

Вопросы истории и теории кино. Л.: 1973.

Воспоминания о Ю.Тынянове. М. ،1983.

"Встречный". Как создавался фильм. М. ،1935.

Габрилович Е. Четыре четверти. М. ،1975.

Гаевский В. Дивертисмент. М. ،1981.

Гарин Э. С Мейерхольдом. М. ،1974.

Герасимов С. [Рассказ о творческом пути]. М. ،1965.

Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л. ،1982.

Гладков А. Годы учения Всеволода Мейерхольда. Саратов ،1979.

Гоголь Н. Полн. собр. соч. Т.3. М.-Л. ،1949; Т.8. М.-Л. ،1952.

Голлербах Э. Город муз. Л. ،1930.

Головня А. Съемка цветного кинофильма. М. ،1952.

Головня А. Мастерство кинооператора. М. ،1965.

Грицюс И. Несколько встреч на пути к сегодня. М. ،1966.

Гумилев Н. Костер. СПб. ،1918.

Дитрих М. Размышления. М. ،1985.

Добин Е. Козинцев и Трауберг. Л.-М. ،1963.

Золотусский И. Гоголь. М. ،1979.

Зубов В. Леонардо да Винчи. М.-Л. ،1961 .

Из истории "Ленфильма". Вып.1-4. Л. ،1968-1975.

Исаева К. Советская операторская школа (1930-1941): Ленинградская операторская школа. М. ،1987.

История советского кино. Т.1-4. М. ،1969-1978.

История Красного Сормово. М.،1969.

Кинооператор Вячеслав Горданов. Л. ،1973.

Козинцев Г. ،Трауберг Л. Трилогия о Максиме. М. ،1939.

Козинцев Г. [Рассказ о творческом пути]. М. ،1967.

Козинцев Г. Собр. соч. в 5 тт. Л. ،1982-1986.

Козлов Л. Изображение и образ. М. ،Искусство ،1980.

Кузнецова В. Евгений Еней. Л.-М. ،1966.

Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. Ч.1. Немое кино. М. ،1947.

Леонардо да Винчи. Избр. произведения. Т.2. М. ،1935.

Ливанова А. Ландау. М. ،1978 .

Луговской В. Стихотворения и поэмы. М.-Л. ،1966 .

Макарова Т. [Рассказ о творческом пути]. М. ،1964.

Мартыненко Ю. Мастерство советских кинооператоров. М. ،1963.

Маршан Р. ،Вайнштейн П. Пять лет советской кинематографии. Л.-М. ، 1925.

Маяковский В. Полн. собр. соч. в 12 тт. Т.12. М. ،1949.

Мейерхольд В. Переписка. М. ،1976.

Мейлах М. Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна. Л. ،1971.

Мережковский Д. Полн. собр. соч. ،т.3 ("Воскресшие боги"). СПб.-М. ، 1911.

Меркель М. Включить полный свет! М. ،1962.

Милашевский В. Вчера ،позавчера. Л. ،1962 .

Мордвинов Н. Дневники. М. ،1976.

Муссинак Л. Избранное. М. ،1981.

Недоброво В. ФЭКС: Григорий Козинцев ،Леонид Трауберг. М.-Л. ، 1928.

Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Ì.،1961.

Николай Николаевич Ге. М. ،1978.

Нильсен В. Изобразительное построение фильма. М. ،1936.

Очерки истории советского кино. Т.1-3. М. ،1956-1961.

Паустовский К. Собр. соч. в 6 тт. Т.1. 1958.

Переписка Г.М.Козинцева. М. ،1998.

Перрюшо А. Сезанн. М. ،1966.

Пио Р. Палитра Делакруа. М.-Л. ،1932.

Роллан Р. Собрание литературно-музыкальных соч. в 9 тт. Т.7. М. ،1938.

Садуль Ж. История киноискусства. М. ،1957.

Сабинина М. Шостакович – симфонист. М. ،1976.

Советские ученые. Очерки и воспоминания. М.،1982.

Ступель А. Морис Равель. Л.،1968.

Технологический институт им.Ленсовета. Сто лет. Т.1. Л. ،1928.

Трауберг Л. Когда звезды были молодыми. М. ،1976.

Трауберг Л. Восемь и один групповой портрет. М. ،1985.

Трауберг Л. Избр. произведения в 2 тт. М. ،1988.

Трауберг Л. Свежесть бытия. М. ،1988.

Трилогия о Максиме. М. ،1981.

Тынянов Ю. Пушкин и его современники. М. ،1968.

Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М. ،1977.

Ульянов Н. Воспоминания о Серове. М.-Л. ،1945.

Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. М. ،1981.

Фромантен Э. Старые мастера. М. ،1966.

Цветаева М. Мой Пушкин. М. ،1967.

Черкасов Н. Четвертый Дон Кихот. Л. ،1958.

Чехов А. Дама с собачкой. М. ،1961.

Шварц Е. Живу беспокойно... Л. ،1990.

Шилова И. Фильм и его музыка. М. ،1973.

Шкловский В. Жили-были... М. ،1966.

Шкловский В. Эйзенштейн. М. ،1973.

Шкловский В. Энергия заблуждения. М. ،1981.

Шкловский В. За 60 лет. М. ،1985.

Штраух М. Главная роль. М. ،1977.

Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. М. ،1972.

Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М. ،1974.

Эйзенштейн С. Избр. соч. в 6 тт. М. ،1964-1971.

Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Ч.2. М. ،1988.

Юренев Р. Советская кинокомедия. М. ،1964.

Юткевич С. Кино – это правда 24 кадра в искусстве. М. ،1974.

Юткевич С. ،Туровская М. ،Ханютин Ю. Сергей Юткевич. М. ،1974.

Димитров Д. Някои насоки в работата на съвременните съветски оператори върху екранния актьорски образ в игралния филм. София. 1982.

Халачев Л. Драматургия на цвета в киното. София ،1987 .

Anděl J. Sovětská filmová fotografie dvacátých let. Praha ،1979.

Baran L. Zázraky filmového obrazu. Praha ،1989 .

Der Filmpionier Guido Seeber. Berlin (West) ،1979.

Eisenstein S. Esquisses et dessins. Paris ،1978.

Jewsiewicki W. Z dziejów polsko-radzieckiej współpracy filmowej. Warszawa ،1979.

Leyda J. Kino. A History of the Russian and Soviet Film. N.Y. ،1960.

Seton M. Eisenstein. London ،1951.

Sadoul G. Dictionnaire des films. Paris ،1965.

Verdone M. ،Amenguel B. La Feks. Paris ،1970.

٢ - المقالات

Антокольский П. Проза о войне // Вопросы литературы. 1985№ ،5 ،с.154 .

Блейман М. ...И началась война // Искусство кино. 1977№ ،5 ،с 76 ،100-113.

Герасимов С. Актуальность истории // Искусство кино. 1980№ ،9 ،с 76.

Головня А. Статика и динамика в композиции кадра // Искусство кино. 1939№ ،8 ،с.41-43.

Каплан М. Культура оператора // Искусство кино. 1940№ ،1-2 ،с 63-67.

Каплан М. Канон отчетливости // Искусство кино. 1956№ ،4 ،с.27.

Катаев П. Кратчайший путь // Искусство кино. 1962№ ،4 ،с.97.
Козлов Л. Эйзенштейн о цвете в кино // Вопросы киноискусства. Вып.4. М. ،1960 ،с.176-217.
Козлов Л. "Иван Грозный". Музыкально-тематическое строение // Вопросы киноискусства. Вып.10. М. ،1967 ،с.242-257.
Козлов Л. К истории одной идеи // Искусство кино. 1968 № ،1 ،с.81-84.
Куманьков Е. // Ваше слово ،товарищ автор. М. ،1965 ،с.199.
Лейтес А. Хлебников – каким он был // Новый мир ،1973№ ،1 ،с.225.
Пастернак Б. Письмо В.Познеру // Литературное наследство. Т.93 ،М. ، 1983 ،с.721.
Соколова Н. Живопись фильма // Искусство кино. 1958№ ،12 ،с.90-96.
Сурис Б. [Вступительная заметка к публикации записей художника В.Власова] // Панорама искусств. М. ،1983 ،с.233.
Фаерман Г. О Сергее Ивановиче Вавилове // Сергей Иванович Вавилов. Очерки и воспоминания. М. ،1981 ،с.217.
Фогельман Ю. Право на творчество // Искусство кино. 1936№ ،4 ،с.31.
Фрейлих С. Принципы историзма и партийности в киноведении // Вопросы киноискусства. 1957. М. ،1958 ،с.46.
Хлебников В. Наш пролог // Маковец. 1922№ ،1.
Цветаева М. Искусство при свете совести // Литературное обозрение. 1982№ ،10 ،с.102.
Чудакова М. ،Тоддес Е. Тынянов в воспоминаниях современников // Тыняновский сборник. Рига ،1985 .
Шкловский В. "Дон Кихот" продолжает путь // Культура и жизнь. 1957 ، №12 ،с.45-48.
Щекин-Кротова А. Становление художника (Воспоминания о Р.Р.Фальке) // Новый мир. 1983 № ،10 ،с.213.
Эйзенштейн С. Сценарные разработки. Из дневников. Неоконченные теоретические статьи // Вопросы кинодраматургии. Вып.4. М. ،1962 ، с.344 ،364 ،376.

Эйзенштейн С. Из неосуществленных замыслов. Из рабочих тетрадей // Искусство кино. 1973№ ،1 ،с.61.

Юренев Р. Сергей Михайлович Эйзенштейн // Эйзенштейн С. Избр. статьи. М. ،1956.

Юткевич С. Присмотреться пристальней // Искусство кино. 1968№ ،3 ،с.58 .

Халачев Л. Три поколения съветски оператори // Киноизкуство. София. 1972№ ،12 ،с.14-25.

Toland G. The Motion Picture Cameraman // Theatre Arts. N.Y. ،XXV ، 1941 ،#9 ،p.653.

المجلات التي منها أخذت معلومات

Жизнь искусства. Л. 1923-1930.

Кино-неделя. Л. 1924.

Рабочий и театр. Л. 1925-1930.

Советский экран. М. 1925-1980.

الجرائد التي منها أخذت معلومات

Кадр (многотиражная газета киностудии "Ленфильм"). 1930-1991.

Кино. Л. 1925-1928.

Кино. М. 1925-1941.

Использованы также отдельные материалы ،опубликованные в газетах "Вечерний Ленинград" ،"Вечерняя Москва" ،"Известия" ، "Комсомольская правда" ،"Красная газета" ،"Ленинградская правда" ،"Литература и искусство" ،"Литературная газета" ، "Московские новости" ،"Правда" ،"Советское искусство" ، "Советская культура."

٣ - القاعدة الأرشيفية

Архив Госфильмофонда Российской Федерации. Фонд 2.

Архив киностудии "Казахфильм". Личные дела.

Архив киностудии "Ленфильм". Личные дела .

Государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Фонд 844.

Российский государственный архив литературы и искусства. Москва. Фонды 966 ،1923 ،2081 ،2450 ،2453.

Собрание стенограмм Информациона-методического отдела киностудии "Ленфильм."

Собрание стенограмм библиотеки Санкт-Петербургского Дома кинематографистов.

Центральный государственный архив Казахстана. Фонд 1708.

Центральный государственный архив литературы и искусства. Санкт-Петербург. Фонды 83 ،166 ،168 ،257 .

Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Фонды 2881 ، 3025 .




الهيئة العامة
السورية للكتاب

في الكتاب استخدمت معلومات مسجلة من قبل المؤلف على المسجل الصوتي ما بين الأعوام ١٩٥٧-١٩٨٣ لحوارات مع مديري التصوير في. أنانيف، في. بوريكين، آ. غالبيرين، إي. غولدبيرغ، في. غوردانوف، إيي. جريتسيوس، في. دومبروفسكي، إم. كابلان، دي. ميسخييف، بيه. ميخائيلوف، آ. نازاروف، آ. سيسوييف، في. فاستوفيتش، في. تشوماك، بيه. شابيرو، إس. شكولنكوف، والمخرجين إن. كوشيفيروف، آر. ميلمان، إل. تراوبيرغ، إي. خييفيتس، إي. شابيرو، والفنانين السينمائيين دي. فينيتسكي، إي. كابلان، بي. مانيفيتش، ومهندس الصوت إي. فولك، والممثلين يا. جيمو، إل. سيمينوفا، والعاملين في "لين فيلم" و "موس فيلم" و "تسي أو كيه إس" بيه. بيلوكون، إم. بيرناتسكايا، إي. يميليانوفا، بيه. يوفيس، إن. ليبوشيتس، في. بيل، إل. شالايف، إس. ياخونتوف، والفنانة تي. شيشماريفا، والمعماري إي. فومين، وعالم الرياضيات آ. ألكساندروف، والمهندسين جي. مسكفين و آ. بريدوفسكي، والذكريات غير المنشورة عن مسكفين لكل من آ. يغوروفا، في. غوردانوف، إن. ليبوشيتس، تي. لوغوفسكي، آ. بريدوفسكي، في. سانبويان (محفوظة في أرشيف المؤلف). حديث بي. أتاشيفا عن لقاء آيزنشتاين ومسكفين في عام ١٩٤٦ الذي سجله إل. كوزلوف.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

n

الصفحة



الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠نسخة

الهيئة العامة السورية للكتاب